JAHRGANG 1960 · HEFT 4

MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

VERLAG BÖHLAU

MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

Herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

Aufgabenkreis und Zweck: Die Vierteljahresschrift für Theaterwissenschaft „Maske und Kothurn" will in lebendigster Form zur Weiterentwicklung dieser in vielen Ländern aufstrebenden Disziplin beitragen. Sie stellt dauernde Grund- und Wesensfragen des Theaters im Zusammenhang mit neuesten Forschungen und Erfordernissen zur Diskussion. Sie bietet viele neue theaterhistorische Einsichten und gibt Überblick über das in anderen Ländern Erprobte und Erarbeitete. Vor allem dient sie auch dem lebendigen Theater von heute und morgen, indem sie von der zweitausendjährigen Kulturkontinuität des abendländischen Theaters her die Brücken zu den neuen Theaterproblemen der Gegenwart schlägt. Wie schon im ersten Heft, erhalten deshalb nicht nur Theaterforscher das Wort, sondern genau so Regisseure und Dramaturgen, Dramatiker, Komponisten und Theaterleiter, Schauspieler und Bühnenbildner. Es geht hier bei aller Wissenschaftlichkeit nie um bloß Antiquarisches, sondern um ein gemeinsames Anliegen der Kunst und der Wissenschaft. Neben den Leitaufsätzen werden in Sonderabteilungen jeweils „Porträts" großer Theaterleute und Theaterwissenschaftler geboten. In einer Abteilung „Schatztruhe" wird Ungedrucktes oder in verschollenen Ausgaben Gefundenes dargeboten. Berichte über Theatersammlungen, Theatermuseum und Theaterwissenschaftliche Institute gewähren einen Einblick in die Arbeit der Mitstrebenden und in die Quellenbestände. Rezensionen neuer Fachliteratur und bibliographische Zusammenfassungen wechseln in den einzelnen Heften ab.

Eigentümer und Herausgeber: Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Vorstand Univ.-Prof. Dr. Heinz Kindermann / Verantwortlicher Schriftleiter: Univ.-Prof. Dr. Margret Dietrich. Alle: Wien I, Hofburg, Batthianystiege / Erscheinungsweise: jährlich 4 Hefte oder 2 Doppelhefte / Anzeigen und Beilagen werden aufgenommen. Rezensionsexemplare direkt an die Redaktion erbeten. Eine Gewähr für die Berücksichtigung unverlangt eingesandter Bücher, Separata usw. kann nicht übernommen werden. / Verlag Hermann Böhlaus Nachf. Ges. m. b. H., Graz-Kroisbach; Wien IX/72, Frankgasse 4 / Druck: Carl Ueberreuter, Wien IX, Alser Straße 24

Abonnementpreis pro Jahrgang S 144.—, DM 24.—, Einzelheft S 42.—, DM 7.—.

Auslieferung für Deutschland: Böhlau-Verlag, Köln-Nippes.

INHALT HEFT 4:

Aufsätze

Seite

Die Paul Claudel-Aufführungen in Wien. Von Oskar Maurus Fontana (Wien) 297

Claudels Anschauungen über Theater und Drama. Von Johann Sofer (Wien) 319

Bühnenperspektive und Dramaturgie im Barockzeitalter. Von Margret Dietrich (Wien) 341

Barockes Feuerwerkstheater. Von Günter Schöne (München). Mit Tafel XIII—XVI .. 351

Fortsetzung auf Umschlagseite 3

DIE PAUL=CLAUDEL=AUFFÜHRUNGEN IN WIEN

Von Oskar Maurus Fontana (Wien)

Von Paul Claudel wurden in Wien diese Dramen aufgeführt: „Verkündigung", 1918 und 1948, „Der Tausch", 1921 und 1953, „Mittagswende", 1924 und 1952, „Das harte Brot", 1930, „Der Bürge", 1937, „Der seidene Schuh", 1949, „Jeanne D'Arc auf dem Scheiterhaufen", 1950, 1960, „Columbus" 1957. Lassen wir die einzelnen Aufführungen im jeweiligen Aspekt des Werkes und der Interpretation, so wie ich sie unmittelbar nach jeder Aufführung kritisch festhielt, an uns vorbeiziehen, das führt uns die Verbundenheit von Claudel und Wien am unmittelbarsten vor Augen.

„Verkündigung" 1918, 1948

Die erste Aufführung eines Werkes von Claudel erfolgte im März 1918 in der Wiener Volksbühne, die damals ihren Sitz im heutigen Colosseum=Kino hatte. Der Aufführung gingen heftige Kämpfe voran. Nationale Kreise wollten ein Verbot der Premiere mit dem Argument erzwingen, es sei Krieg, und man könne nicht mitten im Krieg das Drama eines „Angehörigen der Feindstaaten" in Wien aufführen. Dem wurde von seiten des Theaters und von kulturellen Kreisen erwidert, die Kunst führe keinen Krieg, in der Kunst gebe es nur die Leistung, von wo immer sie komme, sonst dürfte man auch keinen Shakespeare oder Molière aufführen, die Kunst sei die letzte Brücke zwischen den Völkern in Kriegszeiten. Die österreichischen amtlichen Stellen trafen eine wahrhaft salamonische Entscheidung: Sie verboten nicht die Aufführung, aber sie bewilligten nur eine einzige — als Symbol für die Erhaltung der Internationalität der Kunst auch in Kriegszeiten.

„Verkündigung" bot sich den Wienern als ein geistiges, ja als ein geistliches Spiel. Aber die Sonne steht darüber. Frühling ist im Blütenhag. Winternacht wird Weihnachtsnacht. Herbst liegt schwer von Frucht über dem Land. Lerchen singen „Halleluja". Aus dieser Übereinstimmung des Natürlichen, des Kreatürlichen mit der Verkündigung einer opfernden Frauenseele erwächst das Wundervolle des Spiels. Denn zu ihr gehören die Jahreszeiten, zu ihr gehört, daß alles Lebende Gottes Lob singt. Diese Geistlichkeit schlägt sich nicht selbst ans Kreuz. Sie steht da in Leiden und in Sünden, sie erhofft Erlösung und diese Erlösung wird ihr schon daraus, daß sie weiß, unverlierbar weiß, wie schön das Geschenk des Lebens ist, trotz alledem, trotz Aussatz, Verfolgung und Tod. „Ach, wie

schön ist diese Welt und wie bin ich glücklich", sagt Violäne vor dem Kuß, der sie begnadet und zugleich aussätzig macht. Und der Aussätzige erwidert: „Ach, wie schön ist die Welt und wie bin ich unglücklich." Als Violäne stirbt, vom Aussatz um das irdische Glück gebracht und doch als Jungfrau durch die Kraft ihrer Liebe Mutter geworden, Mutter des toten Kindes ihrer Schwester, das an ihrem Herzen zu neuem Leben erwachte, — als sie stirbt, da ruft sie: „Und schön ist das Leben und Gottes Herrlichkeit, die kein Ende hat." Zwischen Beginn und Ende liegt Menschenleid und himmlisches Gloria in excelsis Deo, aber in jedem Augenblick strahlt das Glück beseligend: „Ach, wie schön ist diese Welt."

Diese Dichtung trägt Goldfarben, aber unser Leben ist der Körper, den die hieratische Pracht umgibt, und von unserer Erde steigt die Verkündigung Gottes himmelwärts. Ihre Heiligkeit irrlichtert aus keiner Hysterie, ist nirgendwo brandig und trübe, sondern erwacht und erweckt wie der Morgen aus der Nacht, ist jederzeit helle Flamme und kristallklar. Jene Gotik der Kathedralen ist in ihr, die Gottes ist und doch der Erde, jenes romanische Christentum, das zum Lob und zur Ehre des Göttlichen Münster und Dome auf dem Grund der Erde baute.

Ein reiner, ein wahrhaftiger Dichter, der zu uns allen spricht. Man höre etwa, wie er den Herbst besingt: „Das Land ist entlastet; das Feld ist leer. Die ganze Erde ist eingebracht und die Vögel des Himmels picken das entfallene Korn. Der Sommer ist aus, der Jahrlauf meldet die Nachricht. Das Laub der ganzen Erde bebt unter dem Hauch des Septembers. Der Himmel ist wiederum blau, das Rebhuhn ruft aus dem Neste, und der Falke schwebt in der glasklaren Luft." Von solch einfacher, schlichter Schönheit ist diese Dichtung voll, in ihrem Wesentlichen und in ihren Einzelheiten. Immer wieder bezwingt sie durch ihre Keuschheit und ihre edle Seele. Nochmals: ein Dichter, der zu uns allen spricht. Schon allein durch die Kraft und Klarheit, die Vielfalt und das Blutpulsende seiner Sprache.

Wohl, ihre luzide Form, in der jedes Äderchen sichtbar ist und das Ganze harmonisch gerundet ist und bei aller Leidenschaftlichkeit doch das Maß sucht und findet, ist gallisch, ist französisch, ist romanisch. Ganz als Franzose aber zeigt sich uns Claudel, wo diese Dichtung ein Drama wird, denn „Verkündigung" ist ein Drama. Man braucht nur zu sehen, wie hier sechs Gestalten vor uns lebendig werden, wie sie, jede aus ihrem Leben, zu ihrem Schicksal wachsen. Da ist der Vater Gradherz, der im späten Alter sich aufmacht nach Jerusalem und wiederkehrt und war und ist wie eines seiner Felder, voll Vertrauen auf das Steigen des Lebens aus mütterlichem Schoß, ganz der Natur hingegeben, voll ihrer tiefen, notwendigen Güte. Da ist die Mutter, kleine, ängstliche Frau am Herd und voll Liebe. Da ist Jakobäus, Landmann, den Boden bebauend und allem Wachsenden vertraut und freund, auch er liebt, aber auch in seiner Liebe glaubt er nur dem, was so wie das Getreide auf seinen Äckern sichtbar steht. Da ist Peter von Ulm, der aus Verstrickung und Schuld des Blutes heimgefunden hat zum Werk, zum Bau von Gotteshäusern. Da ist die Schwester Mara, die Ungeliebte, ihr Recht Fordernde, Leidenschaftliche, Verstörte, der ewig alles mißlingt. Und da ist Violäne selbst: „Kind, Mutter, Liebende, Heilige, Einsame, Seele." Wie aber diese

Menschen zueinander und gegeneinander stehen, das eben macht aus der Dichtung ein Drama ganz französischen Geistes. Der lebt im Wort, während der wortärmere Norden die Tat sucht. (Überschätzung des Wortes in der einen Kultur, Überschätzung der Tat in der anderen Kultur — hier liegen die Gründe, warum sich Frankreich und Deutschland so oft mißverstanden und einander nicht gefunden haben.) Man muß aber nur einmal etwa eine „Oedipus"=Aufführung mit Mounet=Sully gesehen und vor allem gehört haben, um zu erkennen, wie ganz anders dort das Wort Instrument des Schauspielers wird, wie es sich in Musik auflöst und zum Gesang wird. Deshalb wird jedes wahrhaft französische Drama auf dem deutschsprachigen Theater um sein Wesentliches gebracht. Es verliert seinen inneren Klang und steht dann sehr verwundert und scheu unter lauter Tatsachenschauspielern, denen das Wort sich unter Krämpfen entringt und nicht die Selbstverständlichkeit einer Melodie von Natur aus hat. Claudels Stimme dringt darum für gewöhnlich aus dem Buche, selbst der Übersetzung, viel unmittelbarer und stärker als aus einer deutschsprachigen Aufführung. Dafür kann weder der Dichter noch das deutsche Theater etwas, das sind Erscheinungen, an denen der einzelne nichts ändern kann.

An der Wiener Volksbühne waren aller Eifer, alle Liebe, alle Kraft bereit, einem Dichter zu dienen. Herbert Ihering, der als Dramaturg damals den literarischen Spielplan der Wiener Volksbühne bestimmte und der dann später einer der bedeutungsvollsten Kritiker Berlins wurde, leitete die Aufführung. An ihr war das Schönste, daß das Drama aus dem Geiste des Dichters gespielt wurde. Die große Linie der Sprache und des Geschehens kam gleicherweise zu Stil und Gegenwart. Kein Weihrauchnebel trübte die Heiligkeit, um die das Spiel kreist. Das Kunstwerk blieb unangetastet, bewahrte auch unter den klebrigen Fingern der Allerweltsdame Schaubühne seine klare leuchtende Schönheit. Das war sicher ein Verdienst der Iheringschen Regie. Violäne war Agnes Straub (die dann später in Berlin in die erste Reihe rückte). Ihr Magdtum, ihre Innigkeit war noch selten so frei und rein. Schwälende Glut ging von der Mara Lily Karolys aus (heute Burgtheater). Fritz Kortner, damals im Aufstieg, gab dem Peter von Ulm verhaltene Leidenschaft. Der Jakobäus von Wilhelm Momber atmete ländliche Redlichkeit.

Im Oktober 1948 gab es in Wien wieder eine Neuinszenierung von „Verkündigung", und zwar im Akademietheater. Wieder erwies sich „Verkündigung" als das Drama der Liebe. Jede der sechs Auftretenden zeigt eine andere Gestalt von ihr. Wie Allegorien eines Gobelins sind sie. Aber zugleich — das ist die große Kunst Claudels — auch Menschen, die bluten, in denen ein Herz schlägt. So ist Violäne die erbarmende Liebe, die Caritas, darum kann sie den Aussätzigen gesund küssen und das tote Kind wieder zum Leben erwecken. Mara, ihre Schwester aber, ist ganz die Liebe als Sinnlichkeit, als blinde Leidenschaft. Ihr Vater ist die Liebe zu Gott, ihre Mutter die Liebe zur Familie, Jakobäus, der sie liebt, aber ihre Schwester heiratet, die Liebe zum Besitz, zur Erde, Peter, der Dombaumeister, der auch als Siecher nicht davon abläßt, zu bauen, den Violänes Kuß der Genesung zuführt, Peter ist die Liebe zum Werk.

Jede Inszenierung der „Verkündigung" muß auf das volle musikalische Ausschwingen der Claudelschen Sprache und auf die kristallklare Transparenz des dramatischen Geschehens gestellt sein. Bei sparsamsten Gesten, die gleichsam reliefhaft bezogen sein sollen, muß man hier den Mut haben, Verse als Verse zu sprechen. Sublimierung tut bei Claudel not, nicht Realisierung. Dazu gehören freilich, da ja „Verkündigung" dem Alltäglichen entrücktes, großes festliches Theater sein muß, ausgesuchte Schauspieler, formvollendet in der Diktion, präzise und sicher in der Beseelung des unscheinbarsten Ausdrucks. Diesen Ansprüchen entsprachen Hedwig Bleibtreu als gramgebeugte Mutter, Hans Marr als Vater und Pilgrim in Gottes Land und Fred Liewehr als Dombaumeister. Dagmar Thomas, die die Violäne, und Beatrix Degenschild, die die Mara spielte, sind gewiß gute Schauspielerinnen und Oskar Werner, der den Jakobäus gab, ist inzwischen ein Star geworden, aber damals im Oktober 1948 waren sie darstellerisch für Claudel noch nicht reif genug. Die Regie von Josef Friedrich Fuchs war voll Ambition, aber sie suchte Claudel mit Realistik und Weihrauch beizukommen, durch beides aber entfernte man den Zuschauer nur von der großen Dichtung, statt ihn ihr anzunähern. Emil Pirchans Bühnenbilder waren zu schwer, drückend und düster geraten. Sie hatten bei der Konzeption ganz vergessen: zu Claudels Frömmigkeit gehört das Bekenntnis: „Ach, wie schön ist diese Welt."

„Der Tausch" 1921, 1953

„Den Dollar laß unverdient", ruft Walt Whitman in seinem „Gesang der freien Straße". Die gleiche Botschaft (aber in drei Akten) tönt posaunenhaft aus dem Drama von Paul Claudel „Der Tausch". Das Land des Dollars, der Dollarverdiener ist der Schauplatz selber. Vier Menschen, zwei Frauen, zwei Männer. Die Paare sollen gewechselt werden. Aber dieser Tausch aus der libido heraus (einer der vor 1914 merkwürdig beliebten Stoffe unserer Sexualpsychologen in Drama und Roman) ist für Claudel nicht der wesentliche Tausch. Er vollendet sich gar nicht, weil die eine Frau nicht dem unreinen Geist untertan ist, weil diese eine Frau „den Geist des Todes und der Auflösung, der den Leib verführt" mit dem „Willen im Herzen des Menschen", mit dem „göttlichen Hauch, der ihm gegeben ist", besiegt, weil eben diese eine Frau, Martha, die Dienende ist, die Mütterliche neben Maria Magdalena. Wesentlich für Claudel ist der Tausch, den der Mensch um des Geldes willen vornimmt. Wesentlich für Claudel ist, daß der eine Mann, der brennende, sinnenfrohe, schmetterlinghafte Jüngling, Martha, die Dienende, die seine Frau ist, für Geld dem Milliardär verschachert, dem Mann, der alles kauft, der alles verkauft, der Martha mit Händen angreift „wie eine Sache, die dem gehört, der sie an sich nimmt". Wesentlich für Claudel ist, daß dieser Jüngling, der der Sinnenlust erlegen ist, sich von ihr befreit, zurück zu der mütterlichen Frau flüchtet, nicht von ihr loskann, wie das Kind nicht von der Mutter. Aber er kann auch nicht vom Geld los, er läßt dieses Geld nicht aus seiner Tasche, auch vor dem Wesen nicht, das er als den Abglanz der Har-

monie im Weltall fühlt. Dieses Vergiftetsein vom Dollar, dieser Tausch der einzigen menschlichen Seele gegen das allgemein fluktuierende Verkehrs= und Geschäftsmittel, gegen das als Wert nur eingebildete Geld ist für Claudel wesentlich. Erst der Tote gibt dieses Geld wieder frei oder richtiger: das Geld entläßt aus der Knechtschaft erst den Toten. Claudel führt das Geschehen auf diese Weise zur Tragik der nur auf Tausch gegründeten Welt: Den die Sexualität fliehenden Jüngling schoß die Frau nieder, die aus der Lust der Sinne kommt, von der die Männer wegtragen „Betrug, Zorn, Gift, Verkehrung des Weibes und Verlieren der Kinder, Begehrlichkeit, Geilheit, Bosheit, Ekel der Arbeit und Mühe und Verbindung mit der Strafe". Diese Frau der libido fühlte: Der Jüngling war „auf meiner Fingerspitze wie ein Insekt, das wegfliegen will. Er soll das nicht tun! Oder er ist ganz sicher tot! Er soll nicht meinen, daß er mir entkommt". Er entkam, aber da ist er auch tot und da liegt er im Schoß der Magd Gottes, Martha. Sie zieht aus seinen Taschen das Paket mit den Dollarscheinen und reicht sie dem Milliardär: „Da nehmen Sie! Dafür, daß er für einen Augenblick dieses Geld in seiner Tasche gehabt hat, hat er Ihnen sein Weib und sein eigenes Leben ausgeliefert. Nehmen Sie's zurück, es gehört Ihnen. O Laine! So hast du mich betrogen bis ans Ende! Du hast dein Weib verkauft und hast Papier besessen. Und hast das Papier vorgezogen, das die Hand verknüllt und glattstreicht. Ich erschien dir mühselig und das Leben wertlos neben Träumen. Nehmen Sie das, es gehört Ihnen. Zählen Sie nach, ob es stimmt. Nehmen Sie das Papier mit den Wertzeichen, die man darauf geschrieben hat, damit man sich nicht darüber irrt. Seien Sie glücklich! Verwandeln Sie alles in Papier, damit Sie es in die Taschen stecken können!"

Wundervoll dieser Augenblick, er steht nicht für sich allein, ein wundervoller Augenblick folgt dem anderen. Wundervoll der Augenblick, wo der Jüngling aus dem Bad steigt, von der Sehnsucht seines Körpers irr umhergeworfen wird, Tischler, Postkutscher in Kalifornien, Fisch, Vogel, Schlange sein möchte. Wundervoll der Augenblick, wo die Lüsternheit und der Reichtum in die Reinheit der Seele einbrechen, vom Theater erzählen: „Der Mensch langweilt sich" und deshalb spiele sich etwas auf den Brettern ab, „als ob es wirklich wäre", und die Seele darauf erwidert: „Aber wenn es nicht wirklich ist ... das Auge ist da, die Wahrheit zu sehen, und das Ohr, sie zu hören", und der Mammon dem entgegnet: „Und wenn es auch wirklich wäre? Was liegt mir daran!" Wundervoll der Augenblick, wo die Lüsterne, wo Maria Magdalena zu Martha kommt, sie zu bitten, der Jüngling solle bei ihr bleiben, sie, die ihn der Frau raubte, lieben: „O es ist eine solche Dürre in mir! Sagen Sie ihm, daß er mich lieben soll, und daß er mich nicht verlassen darf! Sagen Sie ihm, daß ich ihn liebe und daß ich noch nicht satt bin von ihm. Und daß ich ihn lehren will, was ich weiß, im Bett an meiner Seite." Wundervoll der Augenblick, wo der Jüngling zu seiner Frau kommt, in Furcht, in Angst, sie hätte sich dem Reichen verschenkt: „Alles ist verloren! Du bist mir nicht süß mehr, Martha, und nicht bitter mehr, und alles Licht ist mir von den Augen weggenommen." Wundervoll der Augenblick, wo sie, die Beleidigte, ihn, den Beleidiger, um Verzeihung bittet. Wundervoll der

Augenblick, wo auch der Reiche zu ihr, der Reinen, kommt und die große unsagbare Traurigkeit seines Herzens vor ihr ausbreitet. Wundervoll der Augenblick, wo die Üppige, die Sinnenberauschte, die Mörderin erkennt: „Denn das Weib ist eifersüchtig und tief und will keine Teilung. Und des Weibes Los ist, zu lieben und nicht geliebt zu werden, denn der Mann liebt es nicht." Wundervoll die Nacht, wundervoll der Wald, wundervoll das Meer bei Claudel, wundervoll die Dichtung vom Anfang bis zum Ende.

Nicht so wundervoll aber ist das Drama in der Dichtung, weil die Strahlen im Brennpunkt nicht ganz zusammenkommen, weil sie sich zuletzt verwirren. Der Zuhörer wird durchhitzt, aber nicht verbrannt. Zwischen den wundervollen Augenblicken findet er immer mehr Zeit, sich zu besinnen, an Gestelltes im Atelier zu denken. Zuletzt fehlt ihm der Zwang: So mußte es kommen. Beispielsweise, wenn das Haus abbrennt, angezündet von der Mörderin, und der Reiche hat gerade darin seinen ganzen Reichtum und der verbrennt mit. Der Zuschauer fragt allegro: Muß es sein? Und ein Grave antwortete: Es muß nicht sein. In dieser Art. Eine Dichtung der wundervollen Augenblicke, aber nicht simpel, nicht schlicht, nicht schlankweg: ein Drama.

Der Burgtheateraufführung fehlte zudem das Zusammenraffende eines Dramaturgen, eines Regisseurs. Albert Heine hatte als Spielleiter wenig Gefühl für das Wesentliche einer Dichtung. An ihrem Rhythmus, wenn er nicht aus der Groteske kommt, hörte er oft vorbei. Er hatte in diesem Jahr (1921) einen Shakespeare wie einen Calderon spielen lassen, nun nahm er Paul Claudel wie Gerhart Hauptmann. Seine Inszenierung veranschaulichte etwas wie eine stilisierte „Gabriel Schillings Flucht", Meeresrauschen und Weibergier im Jugendstil. Wie Claudel zu spielen ist, hätte er in den Gobelins merken können, die gerade damals aus dunklen Kammern der Hofburg ans Licht des Tages kamen. Aber schon Rollers Dekoration mit einem schiefgewachsenen Urwaldbaum, das Bühnenbild diagonal schneidend, war nur schön, war nur illustrativ. Bei Claudel muß jedes Wort Klang und Gegenklang finden. Wenn es etwa heißt: „Man spannt nicht mit der Eselin den lohfarbenen Hirsch zusammen", dann muß die Eselin vor einem erstehen, aber auch der lohfarbene Hirsch, die Vokale in den Worten müssen die Wichtigkeit eines Lebendigen gewinnen. Und wenn der zweite Akt mit der Hymne des Jünglings im Glück der Liebe endet: „Nun schließe ich meine Augen vor der Welt! O Düfte! O Düfte, die sich hier nicht bieten! O aller Duft der Rose und des Grases, das man zerdrückt in seinen Händen", dann dürfte sich nicht Raoul Aslan in den Hintergrund des Bühnenraumes begeben, irgendwelche Kräuter suchend, um sie in seinen Händen zu zerdrücken und irgendetwas unverständlich zu sagen, als seien es Worte eines Allerweltsautors, sondern er müßte vorne, ganz vorne, Leib an Leib mit der Buhlerin, im Triumph der siegenden und besitzenden Jugend, Wort für Wort aufklingen lassen. So will es der Gobelin, so will es Claudel. Und wenn im letzten Akt die Lüsterne berauscht ist, dann darf sie nicht naturalistisch berauscht sein, dann hat auch diese Trunkenheit ihre eigene Höhe zu finden, die adäquat der Dichtung sein müßte. Die Medelsky, prachtvoll in der Stellung der lauernden Gier, aus dem Augenwinkel blickend,

in Lüsternheit lächelnd, prachtvoll im Kuß, das eine Bein unbewußt hebend und in Schwebe haltend, war außer diesen Augenblicken nur naturalistisch. Auch das Spielerische, das überlegen Ironische an der Figur kam nicht genügend zum Ausdruck, dazu ist die Medelsky zu elementar, zu eindeutig bestimmt. Else Wohlgemuth war eine sehr wohlerzogene und edelgetönte Martha, mehr dekorativ als naturhaft. Albert Heine gelang als Milliardär sehr der Auftakt des brutalen, grotesken Selfmademan, später reduzierte sich die Gestalt, weil nicht Trauer der Urnacht aus ihm sprach, sondern bloß Sentimentalität der Bürgerlichkeit. Um Aslans Verführer und zugleich Verführten war der Glanz der Jugend, aber auch „die Krankheit der Jugend". Den Darstellern merkte man deutlich an, wie leidenschaftlich und wie ernsthaft Heine mit ihnen gearbeitet hatte. Es war ein auf Glanz hergerichtetes Burgtheater, aber der Rhythmus Claudels, der in der Vorstadtaufführung der „Verkündigung" mit der Straub, Kortner und Lilly Karoly gepulst hatte, schlug nicht in der Aufführung.

32 Jahre später, im September 1953, rückte „Der Tausch" wieder ins Licht der Wiener Szene. Die Bühne war diesmal sehr klein, es war das Theater im Esterhazy-Palais, dem nur eine kurze Lebenszeit beschieden war. Eine schwere, ja fast unlösbare Aufgabe hatte sich die kleine, aber mutige Bühne gestellt, als sie sich vornahm, Claudels „Der Tausch" neuaufzuführen. Die vor 52 Jahren entstandene Dichtung war in vielen Zügen ihrer Zeit weit vorausgeeilt, andererseits ist sie selber von der unerbittlichen Zeit auch eingeholt worden, besonders darin, daß es unserem aus den verschiedensten Ursachen sich zur Kargheit des Ausdrucks bekennenden Publikum schwer geworden ist, dem üppigen Prunk der Sprache, wie ihn Claudel entfaltet, zu folgen. Die Hörer halten vielfach für Dekoration, was in Wahrheit Wesensausdruck ist. Die Schwierigkeit bei „Tausch" ist außerdem diese: die Gestalten haben nicht nur ihre reale Existenz, sondern sie bedeuten auch Versinnbildungen entscheidender Lebenskräfte: die dienende, sich opfernde Liebe — die Lust des hemmungslosen Triebes, die nur zerstören kann, den Schwachen wie den Starken — die innere Haltlosigkeit, die vom Dasein nur Opiate und Genuß begehrt — das Geld und die daraus entspringende, nur auf Kauf und Verkauf gegründete Tatkraft. Die Kühnheit Claudels — die Kühnheit des Genies — war es nun, die Versinnbildungen nicht in einem legendären Niemandsland anzusiedeln, sondern mitten in unserer Gegenwart. Die Schwierigkeit, die Claudel dabei zu bewältigen hatte, war eine doppelte, denn erstens sollte die stilisierte Sprache in Einklang mit den Alltagswendungen gebracht werden, dann sollten sich die realen Figuren, und was sie erleben, möglichst mit den Versinnbildungen und deren geistiger Ordnung decken. Daß da Lücken entstehen mußten, ist begreiflich, aber die Größe der Dichtung verringert sich dadurch nicht, sie rückt uns nur menschlich näher. Wie Claudel diese vier Sinnbilder aufrichtet und gegeneinander in Beziehung und Bewegung setzt, erreicht seltene Höhe in der Dichtung von heute. Schwächer und problematischer wird die Dichtung, wenn Claudel seine vier Figuren und Leitbilder voneinander löst und sie in den Zusammenhang von Schuld und Sühne, von Schicksal und Sinn, von Irdischkeit und Ewigkeit bringt.

Claudel zu spielen, gehört zu den schwersten Aufgaben des Theaters, denn noch ist für ihn trotz vielen Bemühungen auch großer Theater und vielfach erprobter Regisseure kein Stil gefunden worden. War das Theater im Esterhazy-Palais deshalb nicht vornhinein zum Scheitern verurteilt? Aber wenn Claudel zu Goethe keinen Zugang fand, in der Sentenz wird er mit ihm übereingestimmt haben: „Den lieb' ich, der Unmögliches begehrt." Von den Darstellern fiel Ruth Birk als die Va-banque-Spielerin des Sexus durch einige eindringliche Augenblicke auf. Die Regie Hans Kugelgrubers hielt sich an das Reale und die Aktualisierung, aber Buschhemd und Everglaze genügen für Claudel so wenig wie der gute Wille.

„Mittagswende" 1924, 1952

Auch „Mittagswende", das im April 1924 im Akademietheater, dem kleinen Hause des Burgtheaters, in deutscher Sprache uraufgeführte Schauspiel, kommt ebenso wie „Der Tausch" mit vier Personen aus. „Mittag am Himmel, Mittag auf der Höhe unseres Lebens. Da wären wir nun beisammen, um diesen nämlichen Wendepunkt unseres Augenblicksdaseins, inmitten des vollkommenen Horizonts, frei, losgeschnürt, abgestoßen von der Erde wie ein Billardball von der Bande, vorwärts schauend und rückwärts." So spricht einer der vier Menschen, die zu Beginn dieser Tragödie Europa hinter sich lassen und dem Osten entgegenfahren, und spricht damit ihre Absolutheit im Universum aus. Ebenso absolut ist das Schicksal, das sie erleben. Es ist irdisch bestimmt durch eine Überfahrt auf einem Passagierdampfer zwischen Marseille und Hongkong, durch China, den Boxeraufstand, Tod an Cholera, Auffliegen des Hauses durch eine Höllenmaschine, Sichfinden und Verlieren und Sichwiederfinden von Menschen. Aber zwischen diesen irdischen Hilfspunkten geschieht Größtes, Ewiges: Schicksal der Liebe, Tragik des Eros auf dieser unserer Erde.

Vier Menschen unseres Zeitalters und vier immerwährende Mächte: die Frau, Erfüllung der Liebe suchend — der Raubritter der Tatsachenwelt — der stolze Geist, die sich selbst bewahrende Seele, die Metaphysik, die Utopie, die Religion oder wie immer man den vom Irdischen unbefriedigten, ein ewiges, sternhaftes Gesetz fordernden Drang im Menschen nennen mag — und schließlich die Klebrigkeit des Massenmenschen, der nicht lebt, sondern gelebt wird.

Es hat hohen dichterischen Rang, wie Claudel diesen vier Menschenmächten Atmosphäre und innere Bewegung gibt. „Immer ist jetzt die beste Stunde" und dagegen „Keine Zeit ist zu verlieren" und gegen beide „Nicht, daß die Zeit uns fehlt, wir fehlen ihr". Über den drei Stimmen hebt sich die Klage der Frau nach Heimat, die die Vögel und die Fische haben. Sie sucht sie bei dem ersten Mann, bei dem zweiten, bei dem dritten, und diese alle suchen sie bei ihr. Aber der Eros hat nirgendwo eine Heimat. Dem Geist fehlt die ganze Hingabe, immer bleibt ein Rest, der Gott gehört und — sich. Dem Willen fehlt das Wissen, „was das ist: eine Frau, die nicht überwunden ist. Und die Wüste, die man ist, und der Durst und das Elend der Liebe, und was es heißt, wenn einem noch eine

Seele hineingestopft wird zu der eigenen!" Dem Menschen ohne Kraft und ohne Geist fehlt für die Liebe alles, er kann nur Kinder zeugen, aber er hat nichts zu geben und er kann nichts empfangen, er kommt ins Massengrab, wie er im Massenleben seine Tage dahinbrachte. Die Frau jedoch sucht den Eros und sucht und sucht. Sie kann ihn nicht finden, weil er nicht geboren ist. Erst in der Stunde des Schmerzes wird dieser Eros geboren, erst wenn der luciferische Geist den Stolz in sich kreuzigt, erst wenn die Frau nicht mehr als Lust, sondern als Leid lebt, ohne daß ein Glied widerstrebt und nach einem Stärkeren verlangt, erst wenn die Mater dolorosa vor dem Crucifixus steht. Dann erfüllt sich die Schöpfung, dann wird dem Universum Liebe zuteil — dann, wenn „der Mensch im Hochsommerglast, der Allüberwinder Geist im Glanz der Verklärung des Mittags" emporträgt den schweren Körper, „der meine Mutter ist und meine Schwester und mein Weib und mein Ursprung!"

So schließt sich die Tragödie wie ein Flügelaltar, auf dem ein großer Meister Irrsal der Irdischen mit bunten brennenden Farben malte, die Qualen der Hölle unter der Erdoberfläche und über ihr die Himmelfahrt der ewigen Liebe. Hier ist nicht Mittelalter, hier ist Dauer und Kraft eines gleicherweise im Gleichnishaften wie im Existenziellen schöpferischen Dichters, geboren aus unserer Zeit und die Ewigkeit suchend. Hier wächst Dichtung zu religiöser Mittlerleidenschaft, nicht zu verwechseln mit jenem billigen Exportdestillat, das auf vielen Literaturmärkten als echte, in Wahrheit aber eben auf der Kellerstiege getaufte Lacrimae Christi angeboten und erstanden wird. Hier ist Romantik, vielleicht der Schwanensang der Romantik, in seinen Rhythmen schon denen Walt Whitmans verwandt, aber nicht die Romantik der deutschen, in sich verliebten Kleinstadt, sondern die Romantik der weltmüden, europäischen Seele.

Ida Rolands Ysé ist eine starke Leistung im Spielerischen der Triebe und im Schauspielerischen der grande scène. Daß sie nicht ganz verwurzelte, daß sie nicht bis ins Letzte der Gestalt vordrang, lag vielleicht an dem Anfang, den sie weibchenhaft spielte — aber Ysé ist die Frau in ihrer ganzen Vielfalt — lag daran, daß sie von der äußerlichen Parlando=Regie (Albert Heine) nicht höher geführt, sondern im üblichen Ida=Roland=Ton belassen wurde. Raoul Aslan spielte Mesas Geistigkeit vom Komödistischen her, aber hier ist nicht die Rolle, auf die es ankommt, sondern das unmittelbare, selbstverständliche Da=Sein. Um den Hintergrund des lebensschlappen De Ciz zu bringen, müßte man ein sehr großer Schauspieler sein. Philipp Zeska ist ein brauchbarer. Die Gestalt und den Hintergrund gab Albert Heines Amalric, ein Kerl, der das Leben packt und zwischen den Zähnen entzweiknackt, der Raubtiermensch Europas in perfekter und erschreckender Vollendung.

Im September 1952 versuchte sich das damals eben neu gegründete Theater im Esterhazy=Palais an Claudels „Mittagswende". Wieder sahen wir das Werk in der zweiten Fassung, die ihm Claudel gegeben hat. Die ersten zwei Akte sind hier wie dort gleich. Im ersten sehen wir, wenn der Vorhang aufgeht die vier Menschen auf der Flucht vor Europa, auf der Überfahrt nach dem fernen Osten. „Inmitten des vollkommenen Horizonts", auf dem Indischen Ozean, sind die vier

Menschen einander förmlich ausgeliefert, die Entscheidungsschlacht ihres Lebens beginnt. Der zweite Akt zeigt die Frau mit ihrem Gatten und dem Jüngling auf dem Friedhof von Hongkong. Die eine Liebe ist gestorben. Aus ihrer Asche hebt sich die neue, bereit zu allem, bereit sogar zum Mord an dem, der ihr im Wege steht: der Gatte wird nach Südchina in den Tod geschickt, mit ihm sinkt der Massenmensch in sein ihm vorbestimmtes Massengrab. Der dritte Akt begibt sich in einem chinesischen Haus während des Boxeraufstands 1900. Wir sehen jetzt die Frau nicht mit dem Jüngling, sondern mit dem Mann, der Gewalt und Macht vereint. Sie löste sich von dem Jüngling, um ihm den Weg zu Gott freizugeben. Die im Haus Eingeschlossenen sind verloren, denn die Aufständischen belagern sie. Es gibt kein Entrinnen mehr, deshalb hat der Mann, der die hemmungslose Energie versinnbildet, im Keller eine Höllenmaschine aufgestellt, die in Kürze sie alle in die Luft sprengen wird, damit sie nicht den Chinesen in die marternden Hände fallen. Da erscheint der Jüngling, in dem sich das Gottsucherische inkarniert hat. Er hat sich durchgeschlagen, er besitzt einen Freipaß, der ihm Sicherheit und offenen Weg auch durch die Reihen der Aufständischen verbürgt. Er will mit Hilfe dieses Papiers die Frau retten, an der er noch immer hängt. Aber der Gewaltkerl schlägt ihn nieder, nimmt ihm den Freipaß ab und flüchtet mit der Frau. Als der Jüngling wieder zum Bewußtsein erwacht, ist er allein, allein mit Gott, dem er sich in einer großartigen hymnischen Anrufung vereint. Hier endete Claudel 1906 das Werk. Aber es schien ihm unfertig und er fügte bald danach eine neue Szene an: die Frau kehrt zu dem Jüngling zurück und nun finden sich beide bereit, ähnlich wie Isolde und Tristan, ihre Liebe mit dem Tod zu krönen, aber auch ihre Liebe mit Gott zu versöhnen. Ganz zufrieden war Claudel auch mit diesem Schluß nicht, darum sträubte er sich bis in seine letzten Jahre gegen eine Aufführung in Paris. Vielleicht erschrak Claudel vor dem heidnisch Elementaren, vor dem tropisch Gewitterhaften in der Dichtung.

Jedenfalls, so und nicht anders muß sie auf dem Theater lebendig werden. Daß das die Schauspieler des Esterhazy-Theaters nicht vermochten, konnte weder überraschen noch verärgern. Hier mußte man sich an den idealistischen Eifer der jungen Spielschaar halten. Er hatte die „Feuerprobe im Schmelztiegel des Lebens", auf die es Claudel hier ankommt, zu ersetzen. Gespielt wurde unter der Regie Hans Kugelgrubers auf einer Stilbühne mit Vorhängen. Von den vier Darstellern ließ Ruth Birk da und dort durch einen eigenen Ton des Damenhaften aufhorchen, ebenso Peter Versten als Jüngling durch Leidenschaftlichkeit im Ton.

„Das harte Brot" 1930

Paul Claudels Drama „Das harte Brot", das das Studio der Österreichischen Literarischen Gesellschaft in der Komödie in der Johannesgasse im November 1930 zur deutschsprachigen Uraufführung brachte, ist der zweite Teil einer Trilogie, die aus den Dramen „Der Bürge", „Das harte Brot" und „Der erniedrigte Vater" besteht. Ihr Inhalt, über drei Generationen, vom Beginn des Empire an,

geführt, ist die Auflösung der alten Gesellschaft, die einmal Europas Glauben und Herrschaft bestimmte. Im „Harten Brot" vollzieht sich der Niederbruch der Herrenkaste. Turelure, dessen Aufstieg „Der Bürge" zeigte, ist noch einer von den räubernden, blutvollen, harten und ihrer selbst ganz sicheren Herren, hoch über jeder Gemeinschaft — ein Ich in grandiosem Barbarismus. Inmitten der allgemeinen Vermorschung ist er geblieben, der er war, hat er wie ein alter Dachs in seiner unzugänglichen Höhle sich und seine Welt gegen alle Eindringlinge mit List und Brutalität behauptet.

Woran er zugrunde geht, ist der Sohn, ist die Generation nach ihm, deren Herrenrecht innerlich geknickt ist, die keine Kraft zur Entscheidung mehr aufbringt, die sich weder über ihr Gewissen hinwegsetzen noch ihm gehorchen kann, die vor ihm wie vor dem Leben überhaupt resigniert. Der Sohn wird genommen von allem, was ihn anweht. Diese Generation, schwach, feig, entschlußlos, kann das nicht verhindern, was wir „die Gründerjahre" nennen.

Auf den Trümmern des alten Europa etabliert sich die Nützlichkeit, der Ungeist des Kaufens und Verkaufens. Ihn hat Claudel immer wieder leidenschaftlich bekämpft. Der müde Erbe verkauft den alten Crucifixus — er ist schon schwer beschädigt und viele Wasser haben seine ursprünglichen Farben abgewaschen — als altes Eisen, drei Franken das Kilogramm. Der bittere Hohn, mit dem Claudel diese Preisgabe erschaut, kommt aus dem Schmerz um die feige Resignation einer Gesellschaft, die ihre Ideale verschleudert, statt für sie zu kämpfen. Hier berühren sich Claudel und Bernanos aufs engste. Aller Enthusiasmus Claudels gehört darum der Polin Loumir, dem Menschen, der sich opfert, sei es auch für eine Chimäre, wie es dieses Polen ist. Aber der sich opfert, der sich hingibt an eine Liebe, an einen Glauben, erringt seinem Dasein einen Sinn, bringt seine Existenz zu einer Erfüllung.

Claudels Dramen sind darum so schwer zu spielen, weil seine Sprache im Gegensatz zu der der anderen Dichter den Formgesetzen der Pflanze gehorcht. Er hat einmal das Wachstum der Pflanze als „eine Aufspeicherung der Materie, die sie aus dem Boden durch ihre Wurzeln, aus der Luft durch die Atmung ihrer Blätter schöpft", beschrieben. Und heißt es dann weiter: „Die Pflanze erfüllt dadurch, daß sie wächst, die Form, die ihr zugeteilt ist." Damit hat man das Geheimnis dieser rhythmischen Prosa, ihre Unendlichkeit, ihre Farbigkeit, ihre Üppigkeit, ihre Einsamkeit. Es ist nichts Tierhaftes in ihr. Claudels Sprache ist bald eine Blume, bald eine Wiese, bald ein Baum, bald ein Dickicht, bald ein Garten, bald ein Wald.

Claudel einmal, gelegentlich, zu spielen, hat wenig Sinn. Es kann dabei nicht mehr als eine etwas seltsam anmutende Zufallsbegegnung zustandekommen. Es gehören zur Verlebendigung von Claudel auf der Bühne die Zähigkeit und die Versenkung in ein Werk, wie sie Claudels deutscher Verleger, Jakob Hegner, im Verlegerischen aufbringt. Mit Ausflügen zu Claudel ist es nicht getan, man muß bei ihm schon verweilen und bleiben wollen. Jo Lhermann führte Regie. Es gab Impressionen, Fetzen, Trümmer, aber nicht die Architektonik, nicht den geistigen Aufbau, die zu Claudel gehören. Unter den männlichen Darstellern

kam allein Hermann Schombergs (jetzt der Falstaff des Burgtheaters) nervös flackernde Leidenschaftlichkeit, die er für den Sohn einsetzte, nahe. Gut traf Thea Braun-Fernwald das Abseitige ihrer Frauengestalt. In der „Sichel" Mirjam Lehmann-Haupts schwelte dunkle Ghettoflamme der Ekstatik und des Märtyrertums.

„Der Bürge" 1937

Ein neues Theater wurde Ende September 1937 eröffnet, es nennt sich stolz-bescheiden „Die Insel" und brachte als erstes die deutschsprachige Uraufführung des Dramas „Der Bürge" von Paul Claudel. Es ist bekanntlich das erste Stück einer von 1812 bis 1871 reichenden, drei Generationen Frankreichs umspannenden Trilogie, dessen zweiter Teil „Das harte Brot" in Wien ebenfalls zur deutschsprachigen Uraufführung gelangte. Die drei Stücke in ihrer Gesamtheit stehen in der Mitte zwischen dem Jugend- und Altersstil des Dichters. In einem Brief über den Schluß des Dramas „Der Bürge", dem er zwei Fassungen gab, schrieb Claudel: „Ich wiederhole hier noch einmal, was ich für die ‚Verkündigung' gesagt habe: Nicht Heilige wollte ich darstellen, sondern schwache Menschenwesen, die der Gnade bedürfen." Das gilt besonders für die Hauptgestalt, Sygne von Coufontaine, die in den Wirren der Französischen Revolution und in den Machtkämpfen des Empires das Äußerste tat, um den Papst, den Bürgen des Kreuzes, aus der Gefangenschaft zu retten, um Auserwählung und Reinheit der Seele zu bewahren. Voll Ergriffenheit hören und bestätigen wir ihre Abschiedsworte, als sie stirbt: „Alles ausgekostet — bis auf den Grund — alles ausgepreßt — auf den letzten Tropfen." Wie fast alle Dramen Claudels läßt auch „Der Bürge" an die großen flandrischen Gobelins denken, so stark ist die Heraushebung des Sinnbildlichen bei gleichzeitiger Verkörperung der Ideen in menschlichen, einmaligen und unverwechselbaren Gestalten.

1812. Napoleon rennt gegen Moskau an. Der Papst Pius VII., in Fontainebleau der Gefangene des Kaisers, ist durch einen royalistischen Edelmann, den Bruder Sygnes, befreit worden und soll nach England gebracht werden. Der Papst lehnt die Emigration ab: „Wo das Kreuz ist, wankt die Kirche nicht, wo Petrus ist, vermag kein Cäsar etwas; jener Kaiser dieser Zeit, der ist wie ein verzogenes Kind, dem man widerspricht. Er spielt den Herrn und weiß nicht, daß er eines meiner armen Kinder ist, wie alle die anderen." Von ungeheuerlicher Gegenwärtigkeit war diese Zwiesprache des Papstes mit dem Edelmann — man erinnere sich nur: 1937, Hitler ante portas Austriae. Aber über das brennend Aktuelle hinaus wohnt diesem Gespräch bleibende Gültigkeit inne, wobei, um die visionäre Voraussicht des Dichters zu zeigen, daran erinnert sein mag, daß die Uraufführung am 5. Juni 1914 erfolgte, also noch jenseits der großen Zeitwende, die der erste Weltkrieg bedeutet. Eine große, erhabene Dichtung lebt hier jenseits der Zeit und erschließt sie dennoch dem Sinn alles Menschlichen. Von der dramatischen Formung her gehört „Der Bürge" zu den stärksten und innerlich geschlossensten Dramen Claudels: kontrapunktisch entfalten und verknüpfen sich

die unversöhnlichen Gegensätze, grandiose Gestalten werden durch Situationen, die keinen anderen Ausweg als den der letzten, innersten Entscheidung zulassen, immer wieder neu gesteigert.

Die Aufführung der „Insel" war unter Leon Epps stilvoller Spielleitung trotz mancher nur skizzierenden schauspielerischen Leistungen eine der besten Claudel-Aufführungen, die in Wien zu sehen war. Durchfühltheit und Ausformung hielten sich die Waage. Die Sygne von Elisabeth Epp lebte vom kämpfend und leidvoll Innigen her sowohl im Ganzen wie im Einzelnen. Karl Feldmar sicherte dem Papst geistige Bedeutung. Kurt Nachmann als Beichtiger fand hintergründige Töne.

„Der seidene Schuh" 1949

Mit Claudels „Seidenem Schuh" führte das Burgtheater im Mai 1949 ein Drama der Liebe auf. Es ist, als träte man in den mystischen Dämmer eines Doms, in dem ungewiß alle Konturen verschwimmen und nur da und dort Kerzenlichter vor goldenschimmernden Altären aufleuchten, wenn man Paul Claudels Tragödie „Der seidene Schuh" im Burgtheater auf sich einwirken läßt. Claudel begann das Spiel in Paris 1919 zu schreiben und beendete es im Dezember 1924 in Tokio mit 56 Jahren, denn er wurde 1868 in einem kleinen französischen Dorf geboren, in das er immer wieder aus der großen Welt zurückkehrte, die sein Aufenthaltsort war, solange er seinem Land als Diplomat diente. Kein anderer Dichter unserer Zeit hat so die Welt in ihren Weiten und Breiten und so aus eigener Anschauung kennen gelernt wie Claudel. So weilte er in China allein 15 Jahre, so hat er in folgenden ihm fremden Städten durch Jahre hindurch gelebt, bald als Botschaftsattaché, bald als Generalkonsul, bald als Botschafter: New York, Boston, Shanghai, Futschau, Peking, Tsientsin, Frankfurt, Hamburg, Prag, Rio de Janeiro, Kopenhagen, Tokio, Washington, Brüssel. Es ist wirklich die Welt, die sich seinen Augen erschloß. Man muß sich das vergegenwärtigen, weil man erst dann die Weltoffenheit, ja die Weltbesessenheit des „Seidenen Schuh" bis in seine Ursprünge verfolgen und in ihrer erlebten, bekenntnishaften Wahrheit würdigen kann.

Es ist großes Welttheater, das hier Claudel gibt, mit dem gleichen Anspruch wie Calderon, wie Goethe im „Faust", wie Ibsen im „Peer Gynt". Es sind Einzelschicksale, aber das Universum ist hier Mitspieler mit allen seinen Erdteilen ebenso wie mit seiner kosmischen Ordnung, sichtbar geworden im Sternenhimmel, der hier mehrere Male als der allein gemäße Hintergrund des Geschehens aufschimmert. Es ist eine Welt, die nicht nur geworden ist, sondern auch ständig im Werden ist, darum auch ist die Bühne, die Claudel für den „Seidenen Schuh" fordert, nicht fest und fix, sondern sie verwandelt sich vor uns mit allen Mitteln des Theaters, listigen und maschinellen, visionären und gewitzten. Auch den Katholizismus, dessen Dichter, Künder und Kämpfer Claudel ist, faßt er durchaus universal auf, er genügt ihn nicht als stille Andacht vor einem Hausaltar in irgendeinem Winkel des kleinen Lebens, nein, er errichtet ihm mit allen seinen

Werken hochaufragende Kathedralen inmitten der Wirklichkeit von heute. Eine solche Kathedrale, eine solche Gottesburg in szenischer Form ist ganz besonders „Der seidene Schuh", sein Katholizismus greift über die ganze Erde und faßt das gesamte Universum in sich. So führt uns vollkommen mit Recht der Spielansager in die Tragödie mit den Worten ein: „Der Schauplatz dieser Handlung ist die Welt und genauer das Spanien des ausgehenden sechzehnten Jahrhunderts, es sei denn des beginnenden siebzehnten. Der Verfasser hat sich die Freiheit genommen, Länder und Zeiten ineinanderzuschieben, wie etwa aus einer gewissen Entfernung verschieden getrennte Bergzüge zu einem einzigen Horizont verschmelzen." Darum auch stellt Claudel unbedenklich neben die Irdischen überirdische Erscheinungen, neben den Schutzengel die Mondgöttin, neben den Untergang der Armada die Erbauung des Panamakanals, neben die Erde das Meer. In seinen Fluten spielt eine der letzten und entscheidenden Szenen des Dramas, man sieht sie aus verschiedenen Gründen nicht im Burgtheater. Aber auch so bleibt noch genug zu schauen, bei einer Spieldauer von über vier Stunden gewinnen wir Einblick in 33 Bilder. Dabei ist es nur eine verkürzte Bühnenbearbeitung, das Original, es umfaßt gedruckt 425 Seiten, würde auf der Bühne 8 bis 10 Stunden mindestens erfordern. Wie in vielen anderen Bezügen merkt man auch in der Anforderung an die Spieldauer den Einfluß des Fernen Ostens, von dessen chinesischen und japanischen Bühnenformen Claudel tiefe und unvergeßbare Eindrücke empfing. Ist es schon beim ersten Lesen des Dramas kaum möglich, hinter alle Absichten, Feinheiten, Symbole, Allegorien, Geheimnisse und Zusammenhänge der Dichtung zu kommen, so ist dies beim ersten Anhören des noch dazu verkürzten Textes glatt unmöglich. Der Zuschauer wird dadurch in des Wortes wahrhaftigem Sinn fürs erste zu nichts als einem Zu-Schauer, der sich erst allmählich und durch intensive Beschäftigung mit dem Gesehenen zu einer Sinngebung durchtastet. Allerdings bietet ihm das Schaustück des Imposanten genug.

Schon die erste Szene zeigt das Wrack eines Schiffes, das, nachdem es von Piraten gekapert und ausgeplündert wurde, steuerlos dahintreibt mit vielen Toten an Bord und einem einzigen Überlebenden, es ist ein Jesuitenpater, der an einen Mast gebunden ist, den sicheren Tod vor Augen hat, dessen Geist aber dennoch allen Leiden obsiegt. Die Schlußszene, 50 bis 60 Jahre später, zeigt wieder ein Schiff. Diesmal freilich ist das Schiff kein Wrack, aber wieder ist ein Mensch an den Mast gebunden, nur ist dessen stolzer und weitgreifender Geist erloschen, er taugt zu nichts mehr als niedrigen Handlangerdiensten, es ist der Bruder des Jesuitenpaters. War dieser ein Streiter Gottes auf Erden, so ist jener, Don Rodriguo genannt, ein Streiter der Erde auch gegen Gott gewesen. Er wollte der Welt das Unmögliche abfordern. Wenn er nach Norden gerufen wurde, hatte er sofort das Gefühl, daß nach Westen und Süden zu schauen seine Pflicht sei, er ist nicht „der Mann der Einzelheiten", sondern er ist gekommen, die Erde auszuweiten, ihr durch das menschliche Tun einen Sinn zu geben.

Will er die Welt durch die Tat erlösen, so will Donna Proeza die Welt durch die Liebe erlösen. So stehen sich die zwei gegenüber, seit Ewigkeiten her, der

Mann und das Weib, sie stehen einander gegenüber und gehören doch zusammen, seit den Zeiten des verlorenen Paradieses her. So wie Donna Proeza weder von Gott noch von Don Rodriguo lassen kann, so kann er weder von ihr noch von der Welt lassen. Sie können sich auf Erden nicht finden, sie sind einander immer wieder nahe, aber sie gehen einander immer wieder verloren, sie können einander im Diesseits bei aller Seligkeit des Liebenkönnens nur Schmerzen bringen, sie können ihre Liebe zueinander erst als Verklärte im Jenseits erfüllen.

Das ist der Weg, den Claudel in seinen vielen Bildern zeigt, und er offenbart auch, wie Donna Proeza für Don Rodriguo zum Köder wird, um ihn für Gott einzufangen, um ihn Schritt für Schritt durch viele Dunkelheiten und Leiden zu Gott zu führen, den fliehen zu können er vermeinte. So wird die Liebe für ihn wie auch für sie zum Kreuz, das für Claudel allein Erlösung bringen kann. Auf dem Widerspruchsvollen, auf dem Gegensätzlichen sieht er die Welt und besonders das Menschliche aufgebaut, ihre Vereinigung und Aufhebung ist erst in Gott beschlossen, darum ist ihm Donna Proeza ein Gefäß der himmlischen Liebe sowohl wie auch der irdischen, sie hat der Maria ihren seidenen Schuh geopfert, aber nur einen, so daß sie mit dem einen Fuß dem Himmel angehört, mit dem andern aber der Erde. Und so ist auch Don Rodriguo einer, dessen Geist die ganze Welt an sich reißt, dessen Herz aber für immer dem Weib angehört. Er kann sich nur retten, indem er alle mit sich reißt. Sie aber erlöst sich durch die Liebe und wird dadurch ein Stern, während er, weil der einzige Lohn der Welt Undank ist, vor unseren Augen zum Kehricht, zum Abfall absinkt. Aber man kann ihn auch als die immer wieder auf= und umgewühlte Erde ansehen. „Er hat Gott gefordert von einer Frau, und sie war imstande, ihm Gott zu geben, denn nichts gibt es im Himmel und auf Erden, das die Liebe nicht zu schenken vermöchte!", spricht hier die Frau, und die Stimme des Mannes antwortet: „Du bist es, die mir das Paradies eröffnet, und du bist es, die mich hindert, darin zu verweilen. Wie könnte ich denn mit allem anderen sein, wenn du mich zwingst, mit dir allein zu sein?"

Zu den großen klassischen Liebespaaren tritt mit Donna Proeza und Don Rodriguo ein neues und es kommt aus den Urgründen der Liebe und aus der Weltweite alloffener Horizonte. Es gibt viele Bilder der Liebe, dieses, das Claudel hier malt, ist ein Märtyrerbild mit allen Wundmalen und Leidensstationen der Liebenden, es hat ebenso die Glut und die Inbrunst Grecos wie auch die Lebensfreudigkeit und Farbenfülle von Rubens in sich. Das ist das Besondere an Claudel, daß er bei aller Frömmigkeit nicht zur Askese und zur Einsiedelei führt, sondern in das Leben hinein. „Ich aber liebe das Leben! Ich liebe die Welt, liebe Spanien! Ich liebe diesen blauen Himmel, die helle Sonne! Ich liebe auch dies Los, das Gott mir zubestimmt", so spricht Donna Proeza, die Gottesfürchtige, und es ist eines der schönsten Bekenntnisse zum Leben. Was alles türmt Claudel um diese beiden Liebenden auf, es wird nicht nur von der Welt gesprochen, sie wird anschaulich in vielen Gestalten, bald ernst, bald heiter, bald düster, bald hell, bald allegorisch, bald grotesk. Da stehen sie vor uns: die Leere, das Nichts, das Feuer des Geschlechts, die Raserei des Fleisches, die Macht, die Eroberung,

die Einsamkeit, das Kreatürliche, das im Buchstaben und im Stoff Erstarrte, die Dummheit, die Vertiertheit, der Hochmut, der Undank, die Vergeblichkeit, das Heilige und das Unheilige. Aus allen oft verwirrenden, oft apokalyptischen Erscheinungen wird sichtbar, was Claudel dem Spiel voransetzt — das portugiesische Sprichwort: „Gott schreibt gerade auch auf krummen Zeilen" und die Worte des Heiligen Augustin: „Auch die Sünden." Auch sie gehören zur Welt, zeigt Claudel, auch sie gehören zum Menschlichen, auch sie sind ein Weg, wenn auch ein dunkler, zu Gott.

Claudels Dichterkraft beruht auf dem Auge, es ist nimmermüd im Schauen, es sieht immer Neues und alles ordnet sich ihm zum Bild. So ist denn seine Sprache voll von Bildern, aber nicht gesuchten, sondern gewachsenen, so ist auch der Ausdruck seines Gestaltens das Bildhafte, das Visionäre und es erreicht oft eine Größe und Eindringlichkeit, der weniges in der Weltliteratur an die Seite zu stellen ist.

Die Aufführung des Burgtheaters folgt im wesentlichen der Einrichtung, die der Dichter selbst gemeinsam mit Jean Louis Barrault, der auch Regisseur und Hauptdarsteller war, für die Pariser Uraufführung im Dezember 1943 vornahm. Es ist dadurch ein Überblick über den Aufbau der Dichtung ermöglicht, ohne daß allerdings der weisen Erkenntnis Lessings ganz Rechnung getragen würde, es sei nämlich „zu große Einfalt weniger ermüdend als zu große Verwicklung", besonders da die Schlußbilder sich sehr verwirren. Josef Gielen als der Regisseur tat alles, was in seinen Kräften stand, um die „zu große Verwicklung" durch Anschaulichkeit und Vereinfachung zu entwirren und klarzumachen. Er verzichtete darum auf das Mimische und Pantomimische, das für die Pariser Aufführung kennzeichnend war, und verließ sich, zum Unterschied von ihr, weitgehend auf das Wort. Gielen gab gewissermaßen dem Schaustück, was des Schaustücks ist, aber es blieb ihm doch die Hauptsache, dem Seelendrama zu geben, was des Seelendramas ist. So ließ er aus dem Wort Licht und Schatten wachsen, so verwendete er musikalische und optische Elemente, um dem Wort seine ganze Transparenz, seinen ganzen Beziehungsreichtum, seinen ganzen Hintergrund zu geben. Dem Wort als Künder der Seele inmitten des schönen und doch wie ein Hauch vergehenden Scheins. Dem Wort als Künder des Göttlichen inmitten des Menschlichen. So wurde die Inszenierung Gielens, die Subtilität und Größe, Sinnbildlichkeit und Sinnlichkeit zu vereinen wußte, Claudel im einzelnen und im ganzen gerecht, denn sie gehört wie „Der seidene Schuh" dem Barock an mit seiner Überstrahlung des Irdischen durch das Überirdische, aber sie gehört wie gleichfalls „Der seidene Schuh" auch der Renaissance an mit ihrer Statuierung des Werts und Würde des Menschen trotz aller Vergänglichkeit und Vergeblichkeit.

Die Musik Arthur Honeggers hat schöpferische Kraft, denn sie läßt das chaotisch Zerrissene, das lustvoll Sucherische und das Leuchten der Natur ergreifenden, mitreißenden Klang werden. Theo Otto umrandete seine trotz Andeutung meist ins Phantastische gesteigerten Bühnenbilder rechts und links mit kirchlichen Bauelementen des Barocks, er sicherte damit sinnvoll dem ewig Wechselnden des Menschen den festen Rahmen einer göttlichen Ordnung. Maria Becker als Donna

Proeza hatte das Verzückte und Entrückte einer Berninischen Plastik, wie Orgelklang kamen die Worte aus ihr. Als sie einmal zu sagen hatte: „Da ich ihm den Himmel nicht schenken darf, so kann ich ihn wenigstens der Erde entreißen", da wurde es klar, daß weniger der Himmel, sondern mehr das Entreißende ihr Teil ist. Fred Liewehr als Don Rodriguo hatte das Flammende des liebenden Jünglings, aber man glaubte ihm auch, zumindest in den Höhepunkten, sein Einsamwerden, den Amoklauf eines, der sich selbst und seinen Sinn verloren hat. Gefährlich züngelte und bleckte das Luciferische in Albin Skodas Don Camilio, er schlingt das Nichts in sich ein und das Nichts schlingt dafür ihn wieder ein. Um den Don Pelagio, den ersten Gatten der Donna Proeza, wehte in der Gestaltung des Werner Krauss eisige Luft. War es die des nahen Grabes oder die eines schneebedeckten menschenfernen Hochplateaus der richterlichen Gewalt oder die einer innerlichen Verödung? Den Spielansager brachte Hermann Thimig mit viel Humor und einfallsreicher Laune. Ewald Balsers Feldhauptmann hatte das Haudegenhafte und die unbeugsame Freude am Leben. Raoul Aslans spanischer König lebte im Souveränen und in der Müdigkeit eines alten Geschlechts. Maria Eis als Negerin brachte den Gluthauch des Kreatürlichen und Urwaldhaften in burlesker und dabei beklemmender Weise. Groteske Wirkungen erzielte auch der Chinamann Heinz Moogs. Elisabeth Kallina und Fritz Steinböck gaben zwei überirdischen Erscheinungen den Glanz einer beseelten Sprache. Die kleine Episode einer alten Karmelitin, die Lumpen sammelt, kam dank Hedwig Bleibtreu zu ergreifender Größe und Tragik. Wie immer, wenn sie eine der sich um das Irdische mühenden, aber dabei das Göttliche nicht vergessenden Frauen verlebendigt, war die Bleibtreu unnachahmlich. Als Mutter ergriff Else Wohlgemuth durch ihr edles, stilles Duldertum. Josef Meinrad, Helmuth Krauss, Otto Schmöle und Eduard Volters hoben sich durch die Kraft der Charakterisierung aus der Fülle der Mitwirkenden, die sich allesamt zu einer Ensembleleistung hohen Ranges zusammenschlossen.

„Jeanne d'Arc auf dem Scheiterhaufen" 1950, 1960

Oft und oft packt einen, während man dem Lauf der Spielzeit folgt, der Zweifel, ob das Theater, gleich ob es dem musikalischen oder dem dramatischen Genre angehört, nicht seine Zeit vorbeihabe, ob es noch Bestand und Sinn gewinnen könne inmitten der allgemeinen Kommerzialisierung und Typisierung, der es selber sich weitgehend verschrieben hat, in der irrigen Hoffnung, sich dadurch retten zu können. Erlebt man aber dann einen Abend und eine Aufführung wie die von „Jeanne d'Arc auf dem Scheiterhaufen" in der Staatsoper (damals noch im Theater an der Wien), dann weiß man voll innerer Bewegung: das Theater lebt immer noch und wird immer wieder die Menschen entrücken und beglücken — freilich das Theater der beseelten und vergeistigten, den Menschen meinenden und ergreifenden Kunst.

In „Jeanne d'Arc auf dem Scheiterhaufen" haben sich ein Dichter von so bren=

nender innerer Leidenschaftlichkeit wie Paul Claudel und ein Musiker von so formklarer Fülle und Strenge des Kompositorischen wie Arthur Honegger getroffen und darum mußte nicht nur ein eigentümliches, sondern auch ein großes Werk entstehen. Es lebt jenseits des gewohnten Operklischees. Eben darum bereichert es die oft erstarrte Oper, es entspricht in seinem Durcheinanderfluten des berichtend Chronikhaften und des visionär Apokalyptischen den heutigen Bestrebungen der Theaterkunst, wie sie ähnlich ebenso in der Hinwendung zu den Mysterienspielen wie auch im sogenannten epischen Theater auf der Sprechbühne deutlich geworden sind. Jeanne d'Arc, die „lothringische Wildrose im Waffengarten der Himmelsmacht", wie man sie genannt hat, das geheimnisvolle, sich aller psychologischen und rationalistischen Deutung entziehende Hirtenmädchen von Domremy mit seinen inneren Stimmen, die ihm bis zuletzt den Weg wiesen, die heldenhafte Gottesstreiterin und die mit neunzehn Jahren auf dem Scheiterhaufen endigende Märtyrerin, hat wie so viele Künstler auch Claudel und Honegger fasziniert. Vom Religiösen her, dem in dieser Hinsicht gegebenen Standort, näherte sich Claudel der Jeanne d'Arc, ähnlich wie seine ebenfalls von der katholischen Idee inspirierten Landsleute und zeitgenössischen Dichtergefährten Charles Peguy und George Bernanos. Dem gobelinhaften Stil, den sich Claudel in seinen Dramen geschaffen hat, bleibt er auch in dieser Dichtung treu. Wieder glühen alle Gestalten und alle Worte in einer überwältigenden Farbenpracht und wieder wird alles Geschehen zum Gleichnishaften emporgesteigert, so daß selbst irdische Figuren in allegorischer Form erscheinen. Darum kommt uns hier das geistliche Gericht, das Jeanne d'Arc unter politisch-militärischem Druck zum Feuertod verurteilt, in Gestalt von Tieren entgegen — der Vorsitzende des Gerichts ein Schwein, der Schreiber ein Esel, die Beisitzer blöckende Schafe —, darum wird das politische Ränke- und Kräftespiel als ein Kartenspiel versinnbildet, in dem das einsame, von allen verlassene Hirtenmädchen, das nichts als die Sache Gottes und seines Volkes will, achtlos verspielt wird. Darum aber auch läßt Claudel zu Jeanne, als sie auf dem Scheiterhaufen steht, den Bruder Dominique vom Himmel niedersteigen, damit er mit ihr noch einmal ihren Prozeß, den auf Erden wie den im Himmel, durchgehe. So erlebt sie ihre Kindheit auf dem Lande und den Jubel ihrer Tat wieder, so begnaden sie in ihrer Schmach die heilige Katharina und die heilige Margaretha und zuletzt, als die Flammen sie umlohen, die Stimme der heiligen Jungfrau. Wie eine der Kathedralen Frankreichs baut sich diese Dichtung auf, aber sie verschwimmt nicht in Zeitferne und mystischen Nebel, sondern sie ruft uns Heutige an, indem sie zeigt, daß nicht nur das Heilige, das zum Leben gehört wie der Himmel zur Erde, jederzeit und allerwärts in Gefahr ist, sondern auch die Unschuld, ja der Mensch selbst.

Arthur Honegger, der schon in seinem „König David" und seiner „Judith" den religiösen Charakter seines Schaffens bewiesen hatte, setzte Claudels Dichtung aus innerster Wahlverwandtschaft in Musik. Sie ist dem ersten Hören nach eine tonmalende Illustrationsmusik mit allen Stimmungsmitteln des modernen Orchesters, wozu noch ein elektrisches Tonerzeugungsinstrument kommt. Auch

der in den verschiedensten Tonarten singende Chor wird in diesem Sinne verwendet. Aber Honeggers Musik geht über das Illustrierende weit hinaus, sie ist Bekenntnismusik — Bekenntnis zu den Kräften des Glaubens, der Unschuld, der Heimatliebe und des Volkes. In welcher wundervollen Zartheit erklingen die Mai= und Kinderlieder, in welcher Innigkeit und Größe ertönen die himmlischen Stimmen und welche schaudererregende Kraft erreicht er in den das Tänzerische zu Hilfe nehmenden Szenen der Tierfratzen, des Kartenspiels und des auflohenden Feuers. Eine durch und durch moderne Musik, aber sie hat Linie, sie hat Melos.

Die Staatsoper hat schon seit langem keine im ganzen und in jeder Einzelheit so vollkommene und mitreißende Aufführung gebracht. Clemens Krauß vermittelte bald feinnervig, bald machtvoll die Klangwelt Honeggers vom Tonmalerischen bis zum visionär Apokalyptischen. Sowohl der große Duktus als auch die vielverästelte Subtilität kamen zum Ausdruck. Josef Gielens Inszenierung eröffnete alle Weiten und Höhen der Bühne und des Schicksals. Wie er, im grandiosen Szenenaufbau von Robert Kautsky, in der effektvollen Choreographie von Erika Hanka und bei den Chören von Richard Roßmayer unterstützt, die Massen in den bald verdämmernden, bald gespenstisch aufschimmernden Räumen suggestiv belebte und wie er dazu jede Einzelfigur in Beziehung setzte und sie durchführte, wie er aus dem Licht, den Gruppen, den Gestalten, dem Tänzerischen, dem Unbewegten, dem Gesungenen, Gesprochenen, Geflüsterten und den Klängen des Orchesters eine geschlossene, sich gegenseitig ergänzende, stützende und steigernde Einheit schaffte, das war eindrucksvollste Bühnenkunst, umso mehr, da sie bei aller Mystik doch Klarheit und Lebensnähe zu wahren verstand. Freilich stand Alma Seidler als Johanna auf dem Scheiterhaufen, was wörtlich zu nehmen ist, denn vom Anfang bis zum Ende hat sie hier zu verharren. Ohne daß sie einen Schritt tat, nur mit dem Wort, dem Mienenspiel und den Gebärden ließ sie uns das ganze Schicksal des Hirtenmädchens erleben, und mit welcher Innigkeit und Unbedingtheit, mit welcher Unschuld und Kindlichkeit, mit welcher Beseelung und Tragik! Wieder einmal war die Seidler als große tragische Menschendarstellerin entdeckt worden. Daß es in der Oper und nicht im Burgtheater geschah, entbehrte nicht der Paradoxie. Vom Bruder Dominique Raoul Aslans ging bekennende, begeisternde und kämpfende Kraft des Glaubens aus. Eine große, leidenschaftlich glühende Gestalt wurde durch ihn lebendig. Von den Sängern prägten sich besonders Julius Patzak als Richter, die Himmelsstimmen von Else Schürhof, Greta Menzel und Hilde Zadek ein, sowie Alfred Poell und Peter Klein. In den Sprechrollen bewährten sich einige Burgschauspieler. Wesentliches zur Vollkommenheit der Aufführung trugen das Ballett und der Chor bei.

Während der Wiener Festwochen 1960 gab es im Juni vor der Jesuitenkirche eine Freilichtaufführung von „Jeanne d'Arc auf dem Scheiterhaufen", die einige Male wiederholt wurde. Auch diese Neuinszenierung war von Josef Gielen geleitet, aber sie erreichte trotz wirkungsvollen Szenen nicht die Größe und die Ergriffenheit der Staatsopern=Erstaufführung vor zehn Jahren. Gewiß, der Platz vor der Jesuitenkirche tat seinerseits alles dazu, um die Stimmung des Traum=

haften und Geheimnisvollen zu erhöhen. Aber durch einige Zubauten anderer Stilart als der Barockkirche und durch mehrere gar zu neumodische Lichteffekte und Projektionen geriet das ganze in die Nähe einer Filmszenerie. Auch sonst trugen pompöse Umzüge mit viel zu viel Fahnen und aufdringliche Lichterprozessionen zur Veroperung des Werkes bei. Gerade durch solche Veräußerlichungen rückte aber „Jeanne d'Arc auf dem Scheiterhaufen" aus der Sphäre der szenischen Vision, die ihr zukommt, ins Oratorienhafte, mit dem es gar nichts zu schaffen hat. Dieses Spiel kann sowohl von Claudel als auch von Honegger nur als theatrum mundi verstanden und vergegenwärtigt werden. Aglaja Schmid als Johanna hielt sich mehr an das innig und lieblich Mädchenhafte als an das leidenschaftlich und abgründige Tragische von Claudel-Honegger. Gerd Brüdern blieb dem Bruder Dominique das Seraphische und Verklärte schuldig. Miltiades Caridis holte aus dem Volksopernorchester erstaunlich viel an Kraft und Beseelung heraus.

„Das Buch von Christoph Columbus" 1957

Streng, groß und feierlich setzt Paul Claudels Spiel von den Fahrten und Entdeckungen des Christoph Columbus ein, und so bleibt es durch alle Szenen bis zum Ende: streng, groß und feierlich. Wenn er das bereits 1927 auf Anregung von Max Reinhardt geschriebene Werk „Das Buch von Christoph Columbus" nannte, so sollte das von allem Anfang an den Zuschauer zum Bewußtsein bringen, daß dieser hier kein Drama im gewöhnlichen Sinne mit einer sich von Situation zu Situation weiter entrollenden, real logischen und psychologisch gestützten Handlung zu erwarten habe. Mancher wird an episches Theater denken, wenn zu Beginn das Buch vom Leben und den Fahrten des Christoph Columbus, der Amerika entdeckt hat, feierlich auf das Pult gelegt wird. Denn nun schlägt der Ansager es auf und nun wird der Ablauf dieses verworrenen und bis heute in seinen Geheimnissen nicht ganz entschleierten Daseins vor uns sichtbar. Nicht immer ganz historisch getreu, sondern von der Phantasie des Dichters in einen höheren Zusammenhang gesteigert. Claudel hält sich hiebei auch nicht an die historische Folge, sondern sucht auch im Zeitlichen der Daseinstage des Columbus einen höheren Sinn zu erkennen und uns schauen zu lassen, den Sinn des Schicksalhaften im Irdischen und auch den Sinn der Beziehung des Menschen zum überirdisch Ewigen.

Diese Methode der Anschauung und Gestaltung hat zur Folge, daß Vorher und Nachher durcheinandergeschüttelt werden, daß Columbus zweifach auf der Bühne da ist, als der gescheiterte Greis, der sein Leben überdenkt, und als der kühne Mann, der sein Leben wagt und erleidet. Hier, indem er die Zweiheit der Gesichter in ein und demselben Menschen zeigt, und ineinander übergehen läßt, indem er im Wechsel der Gesichter das Fluktuierende und alle Formen Aufhebende des Lebens, veranschaulicht, berührt sich Claudel auf merkwürdige Weise mit gewissen Gemälden von Picasso, die wir nach dem Columbus des Claudel

viel besser verstehen. Das Experimentierende in Claudel, sein kühnes und unaufhaltsames Vorwärtsstürmen in ein erst kommendes, erst zukünftiges Menschenbild zeigt sich besonders im „Buch von Christoph Columbus" auf eine oft erregende Weise.

Nun, die Zünftler, die davon etwas verwirrt wurden, haben sich mit den bequemen Etiketten wie „Episches Theater" oder „Szenisches Oratorium" vor soviel Sturm und Drang zu helfen versucht. Einfacher wäre es gewesen, sie hätten Claudel in Verwendung einer Wendung des Cicero einen Mann, „cupidus novarum rerum" genannt. Jedenfalls das eine ist „Das Buch von Christoph Columbus" gewiß: großes, faszinierendes Theater an sich, entfesselt von allen Hemmungen des Herkömmlichen und der Wiederholung seiner selbst, gesteigert zu allen Möglichkeiten und Kräften der Szene, erfüllt von dem Miteinander der verschiedensten Künste, die das Theaterkunstwerk ausmachen: der Wortkunst des Dichters, der Verwandlungsgabe des Schauspielers, dem Musikalischen als Urgrund und als Chor, für das sich Claudel mit Darius Milhaud verbündete, der Vielfalt des Bildlichen, das durch Projektionen das Irdische aufhebt und das Phantastische ins alleinige Recht setzt, dem traumhaften Einbruch des Tänzerischen mitten in das Geschehen der Geschichte. Ein großartiges Szenario ist hier von einem wirklichen und großen Herrn der Bühne geschaffen worden.

Wer und was ist Christoph Columbus für Claudel? Der Name sagt es ihm. Er ist gemäß Christophorus der Christusträger und er ist gemäß Columbus die Taube — jene mystische Taube, die nach dem Ende der Sintflut zur Arche Noah zurückkehrte und den grünen Zweig im Schnabel trug. Ein Irrender, ein Sündiger, ein Wagender, ein Abenteurer, ein Gestrafter, ein Büßender, ein Leidender, ein Märtyrer seines Genies, aber zuerst und zuletzt einer, der den Ruf Gottes gehört hat und die Erde ihrer größten Gefahr, dem ihr immer nahen Wüsten und Leeren entreißt und den Menschen wieder zum Sinn seiner Gotteskindschaft erhöht. Deshalb auch läßt Claudel mit Hilfe Milhauds „Das Buch von Christoph Columbus" in ein Alleluja münden.

Kommt Columbus mit seinen schweren Sünden, wenn er auch viel gelitten hat, nicht ein wenig zu leicht und zu schnell in den Himmel? — könnte man fragen. Aber das eben, dieses „Gerettet" gehört zu einem Glaubensstück, wie es Claudels Columbus-Szenario darstellt. Der Glaube kennt nur die Totalität, so muß, von dieser Sicht des Glaubens, Columbus den Weg in den Himmel finden. Aber vergessen wir dabei nicht: selbst in Goethes Himmel, den Claudel sicher nicht mochte, heißt es: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen!" Es muß daher dieses „Gerettet" für einen Mann, der „immer strebend sich bemüht" hat — und ein solcher Mann war ohne Zweifel Columbus — nicht erst in einer Glaubenseinsicht, sondern schon in den Urgründen des Menschlichen liegen.

Es hat Tiefe und Wahrheit, wenn Claudel dem Columbus die ewigen großen Vier gegenüberstellt, die Feinde jedes Genies und jeder Persönlichkeit zu allen Zeiten, nämlich die Mißgunst, die Unwissenheit, die Eitelkeit und den Geiz, „der sich auch als Engherzigkeit und Engstirnigkeit zeigt". Was befreit Columbus von

diesen furchtbaren Widersachern, was gibt ihm die Kraft, sie zu überwinden? Die Liebe ist es, zeigt Claudel, die Liebe nicht im Sinne des Eros, sondern der Wahlverwandtschaft von Seele zu Seele. Sie versinnbildet sich in dem Spiel als Königin Isabella und darum ebnet diese dem Columbus den Weg sowohl diesseits als auch jenseits. So kehrt „Das Buch von Christoph Columbus" an seinem Ende, wo die Königin Isabella für Columbus den Eingang in den Himmel erbittet, zu dem Ursprung zurück, von dem es ausging, nämlich zum Glauben.

Es gibt kein Stück des Glaubens, das sich nicht über alle Bedenken und Einwände der Ratio hinweg gleicherweise an das Ohr und das Auge wendete — das ist das Erbe des Barocks. Dieses Erbe des Barocks hat im Burgtheater immer lebendige Nachfolge gefunden und es lebte auch in der Wiedergabe des Claudelschen Columbus mit reicher und bezwingender Kraft. Wenn Jean Louis Barrault, als er den Columbus dem Sprechtheater gewonnen hatte, sagte: „Paul Claudel und ich haben die gleiche Auffassung vom Theater: wir streben ein vollkommenes Theater an, das, um den Menschen auszudrücken, zum Tanz, zur Mimik, zur Dramatik, zur Musik, zur Plastik, mit einem Wort zu allen künstlerischen Ausdrucksmitteln greift", so gilt das auch für die Regie von Adolf Rott. Seine Columbus-Inszenierung ist grandioses Theater des Visionären mit einer riesenhaften Spannweite vom naiv Gauklerhaften bis zum welttheaterhaften Mysterienspiel, vom Grotesken bis zum Tragischen, vom Komödiantischen bis zum Dämonischen, vom regenbogenhaft Schimmernden und Vergänglichen bis zur Ausstrahlung des Universalen und Ewigen. Mit seinen phantasievollen Bühnenbild-Projektionen ist ihm da Robert Kautsky ein starker Helfer. Der Columbus Ewald Balsers hat das kraft- und leidvoll Sucherische des Irdischen für sich, die Königin Judith Holzmeisters das strahlend Verklärte einer Heiligen und Ulrich Bettac als gespenstischer Koch das unheimlich Fratzenhafte der Hölle. Das Gewimmel der Figuren hielt Albin Skoda überlegen zusammen. Nach der Aufführung sprach ich einen Kritiker, der als gebürtiger Berliner zur Skepsis neigt und der seit Jahren in Paris lebt und dort unter dem Namen Morus seine vielbeachteten kulturhistorischen Bücher schreibt. Morus hat sämtliche Aufführungen des Columbus gesehen: die in Berlin als Oper, die in Paris mit Barrault, dann eine in Genua zur Fünfjahrhundertfeier von Columbus und hernach die neuen in Berlin und München. Die Wiener Aufführung fand er der Barraultschen in der Intensität ebenbürtig und im Reichtum der Mittel überlegen, weshalb er sie als die bisher beste der Claudelschen Columbus-Interpretationen bezeichnete. Welcher Wiener wird einem solchen Ja aus einem mehr zum Tadel als zum Lob geneigten Mund widersprechen wollen und können?

CLAUDELS ANSCHAUUNGEN ÜBER THEATER UND DRAMA

Von Johann Sofer (Wien)

Vorbemerkung: Seit 1950 erscheinen im Pariser Verlage Gallimard die Bände der vom Dichter begonnenen, nach seinem Tode weitergeführte Gesamtausgabe der Oeuvres complètes, bis Ende 1959 15 Bände; in den Verlagen Benziger Verlag, Einsiedeln-Zürich-Köln und F. H. Kerle, Heidelberg, die deutsche Ausgabe: Gesammelte Werke, Herausgeber Edwin Maria Landau; Ende 1959 stehen die Bände II und III: Dramen, V: Kritische Schriften zur Verfügung. Zitate aus noch nicht in der Gesamtausgabe erschienenen Bänden werden ausdrücklich mit Angabe der Quelle gekennzeichnet.

Die Bedeutung Paul Claudels (1868—1955) als eines hervorragenden Dichters der Gegenwart braucht für diese Zeitschrift nicht erst hervorgehoben werden, vielmehr soll ausdrücklich auf den wichtigen Essay des französischen Dramaturgen und Regisseurs Jean-Louis Barrault „Das ‚totale' Theater und Paul Claudel" im I. Bande, S. 341—348, hingewiesen werden, ebenso aber auch auf die „Bemerkungen zur Geschichte des Begriffes ‚Welttheater'" des Verfassers, Band II, S. 256—268, besonders S. 266 f. Ebenso kann bei unseren Lesern eine Kenntnis der wichtigen Dramen und Schauspiele des französischen Dichters vorausgesetzt werden. Der Zweck dieser Ausführungen ist auch nicht so sehr die große dramatische Kunst des Dichters zu würdigen — damit hat sich vor allem Jacques Madaule[1]) befaßt —, sondern vielmehr aufzuzeigen, wie der Dichter im allgemeinen über Theater und Drama gedacht hat, welche theoretischen Anschauungen er vertritt und wie er sich zur Aufführung und Dramaturgie seiner Werke über-

[1]) Jacques Madaule, Le Génie de Paul Claudel, Paris, Desclée et Brouwer 1933; — Le Drame de Paul Claudel, 3. édition, Paris, Desclée et Brouwer 1947; Les Grands Dramaturges 15, Paul Claudel, Paris, L'Arche 1956. — J. Madaule gab auch in der Bibliothèque de la Pléiade, vol. 72, 73, Paul Claudel, Théâtre, Paris 1947, 1948, heraus. Diese genaue bibliographischen Angaben aufweisende Dünndruckausgabe enthält eine wichtige Introduction et Chronologie de la Vie et de l'Oeuvre (p. XXXIII—XLIII), die auch für diese Untersuchung manche Angaben lieferte. Freilich sind auch die Angaben in den Oeuvres complètes über die ersten Ausgaben und Aufführungen, ebenso über die Varianten und umgearbeiteten Versionen heranzuziehen. In der Bibliothèque idéale bei Gallimard erschien 1958 Stanislas Fumet, Claudel, mit Bibliographie, Iconographie und Phonographie und Principales mises en Scène des Oeuvres dramatiques (p. 273—303), ein unentbehrliches Werk. Aus der reichen deutschen Claudelliteratur mögen hier nur genannt werden: Julius Wilhelm, Paul Claudel als dramatischer Dichter, Universitas I (1946), auch: Beiträge zur romanischen Literaturwissenschaft, Tübingen, Niemeyer 1956, S. 194—213, und Bernhard Rang, Paul Claudel in: Christliche Dichter der Gegenwart, Beiträge zur europäischen Literatur, herausgegeben von H. Friedmann und O. Mann, Heidelberg, Rothe 1955, S. 73—90, Literaturübersicht S. 457—459.

haupt gestellt hat. Denn durch diese Betrachtung ergeben sich besondere allgemeine Perspektiven zum Problem: Dichter und Gestaltung seines Werkes überhaupt. Gerade bei Claudel fließen nun die betreffenden Quellen sehr reichlich und geben manchen Einblick in die Problematik der Auffassung des Theaters und die Möglichkeiten seiner Gestaltung.

Schon rein formal ist der französische Dramatiker dadurch bekannt, daß viele seiner dramatischen Werke in mehreren Fassungen erschienen sind: schon seine beiden ersten großen Dramen „Tête d'Or" (Goldhaupt) und „La Ville" (Die Stadt) erscheinen in zwei Fassungen, die ersten 1890 und 1893, die zweiten 1901; am bekanntesten sind die oft umgeschriebenen von „La Jeune Fille Violaine", erste Fassung 1892, zweite 1901 veröffentlicht, dann mit dem Titel „L'Annonce faite à Marie" (Mariä Verkündigung) 1912 umgearbeitet erschienen, 1940 erscheint die vierte Fassung und endlich die definitive Bühnenbearbeitung 1948. Ebenso ist Claudels großes Monumentaldrama „Le Soulier de Satin" (Der seidene Schuh), 1929 zuerst veröffentlicht worden, wurde aber erst am 27. November 1943 in der gekürzten Bühnenfassung — die gleichwohl 33 erhaltene Bilder, neunzig Lichteffekte, Hunderte von Kostümen umfaßt[2]) — zur Uraufführung in der Comédie Française durch J. L. Barrault gebracht.

Bekanntlich liegen für das Verständnis und die Deutung dieses schwierigen Werkes, das von manchen Kritikern mit Dantes Divina Commedia und mit Goethes „Faust" verglichen wird, bereits eine Reihe von Kommentaren[3]) vor, in diesem Essay wollen wir aber nicht näher darauf eingehen. Schließlich ist auch das zuerst 1906 im Privatdruck erschienene Drama „Partage de Midi"[4]) (Mittags-

---

[2]) Jean-Louis Barrault, Paul Claudel in: Die neue Rundschau, Band 65 (1954), S. 17—50, Zitat S. 35.

[3]) Unentbehrlich: Der seidene Schuh oder Das Schlimmste trifft nicht immer zu. Deutsche Übertragung und Nachwort von Hans Urs von Balthasar, Salzburg 1939 (und später). Genannt seien als wichtige Erläuterungsschriften: Hubert Becher, Der seidene Schuh, das wunderbare Werk von Paul Claudel, Speyer, Pilger-Verlag 1949. — Maria Dosedal, Der seidene Schuh, ein Deutungsversuch, Gelsenkirchen-Buer, Post 1948. — Diego Hanns Goetz, Das Vaterunser der Liebenden, Wien, Herold 1952, S. 161—283. — Robert John, Welt und Mensch bei Paul Claudel, Wissenschaft und Weltbild VIII (1953), S. 264—277. — Walther Küchler, Trunkene und gläubige Dichtung, Rimbaud-Claudel, Iserlohn, Silva-Verlag 1948. E. Lerch, Versuchung und Gnade, Wien, Heiler 1955. — Reinhold Lindemann, Kreuz und Eros, Claudels Weltbild im „Seidenen Schuh", Frankfurt a. M., Knecht 1955. — Berth. von Wiese, Liebe und Welt in Claudels Drama „Der seidene Schuh", Germ. rom. Monatsschrift XXXII (1951), S. 201—217. — Walter Willems, Introduction au «Soulier de Satin» de Paul Claudel, Paris, Desclée et Brouwer 1944.

[4]) In Übertragung: Ges. Werke (Anm. 1). Erste Fassung: S. 475—558; zweite Fassung (neue Fassung für die Bühne) ebd. S. 559—644. Neben vielen Briefstellen sei auf die Worte Claudels bei Barrault (Anm. 3) verwiesen (S. 40 f.): „Sie wissen, daß ich niemals etwas von einer Aufführung der »Mittagswende« hören wollte, und daß ich seinerzeit alle Exemplare der ersten Ausgabe aus dem Verkehr gezogen habe. Es war eine Prüfung, unter der ich in meiner Jugend so sehr gelitten habe, daß mich ihre Folgen mein ganzes Leben hindurch begleitet haben. Die Wunde ist auch heute noch nicht geschlossen. Ich möchte das nicht nur jedem ersparen — die Zeit mildert ja wahrlich alles! — es sind auch gewisse innere Erlebnisse, die mich aufwühlen, ohne je schwächer zu werden. Das, was mir heute noch Zurückhaltung auferlegt, ist eine Art Scham. Es gibt Schreie, die auszustoßen ein Mensch nicht das

wende) zu nennen, das der Dichter erst nach jahrzehntelangem Zögern im Jahre 1948 der Öffentlichkeit zugänglich machte. Der Vergleich der verschiedenen Fassungen, den z. B. für „La Jeune Fille Violaine" und „L'Annonce faite à Marie" T. Hirschberger[5]) durchgeführt hat, ergibt nun, daß meistens die ersteren wuchtiger, teilweise unaufführbar sind, während die späteren Fassungen sich als bühnengerechter erweisen, teilweise eigene Bühnenbearbeitungen darstellen. Der genaue Vergleich freilich — der hier nicht durchführbar ist — ergibt noch manche bedeutungsvolle Erkenntnis für das Schaffen des Dichters.

Claudel räumt besonders in seinen späteren Werken auch der Musik[6]) und dem Film einen größeren Raum ein, wovon noch die Rede sein soll (S. 331 ff.).

Claudel spricht aber über seine Dramen wie über seine sonstigen Werke und Ideen und Absichten nicht bloß in seinen Schöpfungen selbst, sondern auch vielfach in seinen Einleitungen (Préfaces), in seinen Interviews, wie etwa mit Frédéric Lefèvre[7]) aus den Jahren 1925 und 1927, besonders aber in den umfangreichen Briefwechseln mit seinen Freunden: zunächst mit dem jungen Kritiker und späteren Mitarbeiter der „Nouvelle Revue Française", Jacques Rivière (1886 bis 1925)[8]), seinen etwa gleichaltrigen Freunden, dem schwierigen Denker André Suarès (1868—1948)[9]), dem Lyriker und Erzähler Francis Jammes (1868—1938) und Gabriel Frizeau (1868—1938)[10]) und seinem Gegner und Freunde, dem vieldiskutierten André Gide (1869—1951)[11]). Ganz wichtig sind auch die von Jean Amrouche in den Jahren 1951 und 1952 aufgenommenen Radiogespräche (Mémoires improvisés)[12]), in denen der Dichter Gelegenheit hatte, aus seiner Erinne-

---

Recht hat! »Mittagswende« ist ein solcher Schrei. Ich würde mich schämen, als ob ich ganz nackt wäre." Im weiteren schildert Barrault das geistige Werden der vom Dichter endgültig genehmigten Fassung und die inneren Kämpfe des Dichters, der abschließend bekennt: „Das ist kein Theaterstück wie ein anderes ... Ich habe es mit meinem Blut geschrieben" (ebd. S. 45). Wichtig sind auch die Préface und die vielen Notes in dem XI. Band der Oeuvres complètes.

[5]) Traute Hirschberger, Die drei Fassungen von Claudels „L'Annonce faite à Marie", Breslau, Franke 1934; neue Untersuchung von Maurice Dessaintes, Paul Claudel et «L'Annonce faite à Marie», Bruxelles, de Boeck 1951.

[6]) Spezialuntersuchungen: Joseph Samson, Paul Claudel, Poète-musicien, Paris, Milieu du Monde 1947. André Espiau de la Maëstre, Paul Claudel und Richard Wagner, oder Eros, Musik und christlicher Glaube, Wort und Wahrheit XIV (1959), S. 427—440.

[7]) Frédéric Lefèvre, Une heure avec ... vol. III, Paris 1925, speziell p. 160. vol. V, Paris 1929, p. 110—117.

[8]) Deutsche Ausgabe: Paul Claudel—Jacques Rivière, Briefwechsel 1907—1914, übertragen von Hannah Szasz, Nachwort von R. Grosche, München, Kösel-Pustet o. J. (1926); neue Ausgabe 1955.

[9]) André Suarès—Paul Claudel, Correspondance 1904—1938, Paris, Gallimard 1951 (noch unübersetzt).

[10]) Paul Claudel-Francis Jammes-Gabriel Frizeau, Correspondance 1897—1938, Paris, Gallimard 1952 (noch unübersetzt).

[11]) Paul Claudel—André Gide, Briefwechsel 1899—1926, Übertragung von Yvonne Gräfin Kanitz, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt 1952.

[12]) Paul Claudel, Mémoires improvisés, recueillis pas Jean Amrouche, Paris, Gallimard 1954. Deutsche, gekürzte Übertragung: Jean Amrouche, Gespräche mit Claudel, Übertragung und Bearbeitung von Edwin Maria Landau, F. H. Kerle Verlag, Heidelberg 1958.

rung zu den verschiedensten Ereignissen und Schöpfungen seines abwechslungsreichen Lebens rückblickend Stellung zu nehmen. Auch dürfen die zahlreichen Prosaschriften[13]) Claudels, mögen sie nun Tagesfragen oder Probleme der Kunst und Literatur im weitesten Sinne oder besonders in den letzten Jahrzehnten theologische und religiöse Fragen erörtern, nicht außer acht gelassen werden. Aus allen diesen Quellen erfahren wir viel über Ideen und Motive des Schaffens des Dichters, aber auch über die vom Dichter gewollten Interpretationen seiner Werke und besonders seiner dramatischen Schöpfungen. So ist es auch gelegentlich in diesem notgedrungen kurzen Essay nötig, diese Notizen und Quellen heranzuziehen. Es zeigt sich mehrfach, daß Claudel seine eigenen Anschauungen manchmal selbst änderte, daß er z. B. sein Jugendwerk „Tête d'Or" etwa in dem oben erwähnten Interview mit F. Lefèvre 1925 als sehr wichtig bezeichnete[14]), später freilich verwarf und erklärte, es nicht mehr lesen zu können[15]).

Zum vollen Verständnis des Schaffens Claudels und speziell seiner Anschauungen über Theater und Drama ist freilich auch ein kurzer Blick auf sein Leben und seinen Lebensweg unerläßlich. Claudel ist bald nach seiner vielbesprochenen plötzlichen Bekehrung in der Weihnachtsvesper 1886 in Notre Dame im Jahre 1893 in den diplomatischen Dienst getreten und hat viele Jahrzehnte im Fernen Osten als Konsul in China 1895—1900, 1901—1905, 1905—1909, als Gesandter in Japan 1921—1926, in den USA als Konsul in New York und Boston 1893—1894, als Gesandter in Washington 1927—1933, als bevollmächtigter Minister in Rio de Janeiro 1917—1919 zugebracht[16]). So hat er wie kaum ein Dichter der letzten Jahrzehnte auf seiner Laufbahn und den dazu notwendigen Reisen fast alle Erdteile gründlich kennengelernt und hat daraus reiche Anregungen geschöpft. Sein 1893/94 entstandenes Drama „L'Echange" (Der Tausch)[17]) ist durchaus aus seinen Eindrücken in Amerika zu verstehen, das 1896 geschriebene „Le Repos du septième Jour" (Der Ruhetag) hinwieder ist nur aus seinem Aufenthalt in China zu begreifen und das Monumentalwerk

---

[13]) Wichtige Auswahl: Paul Claudel, Ausgewählte Prosa, herausgegeben und eingeleitet von Andrè Blanchet, übertragen von Edwin Maria Landau, Benziger Verlag, Einsiedeln-Zürich-Köln 1949. Auch der Band V der Gesammelten Werke (Anm. 1) enthält: Kritische Schriften, mit einem Nachwort von Curt Hohoff, und ist als endgültige Ausgabe öfter heranzuziehen.

[14]) Claudel erklärte damals: «Les trois livres les plus importants de ma carrière sont Tête d'Or, Partage de Midi et Le Soulier de Satin.»

[15]) Claudel erklärte 1939 zu Barrault: „Goldhaupt ist für mich unlesbar geworden. Es ist ein unverständliches Kauderwelsch, das lächerlich wirken würde", Barrault (Anm. 2), S. 22. Allerdings urteilt der Dichter in den Mémoires improvisés, in denen er sich mehrfach mit seinem Jugenddrama befaßt, weitaus einsichtiger (etwa S. 28 bis 52, deutsche Ausgabe).

[16]) Vgl. die Anm. 1 genannte Chronologie de la Vie et de L'Oeuvre de Paul Claudel, und das Buch von St. Fumet.

[17]) Deutsche Übertragung: Paul Claudel, Der Tausch. Ein Drama in drei Akten, deutsch von Franz Blei, Leipzig, K. Wolff 1914 (erste Fassung); zweite Fassung in Gesammelte Werke, Band II, S. 335—406 (neue Fassung, deutsch von Edwin Maria Landau).

„Le Soulier de Satin" gibt so ganz das auch räumlich universale Denken und Dichten des Menschen zu erkennen, der mit Menschen aller Völker, Stände und Rassen im Laufe seines Lebens Berührung hatte. Aber eine andere Folge ist ebenso wesentlich: nur relativ kurze Zeit weilte der Dichter während seiner aktiven Dienstzeit in Europa, konnte daher an dem literarischen intensiven Leben der Weltstadt Paris nur geringen Anteil nehmen, mußte oft brieflich durch seine Freunde seine Wünsche betreffend Edition oder Aufführung seiner Werke vorbringen und stand daher dem oft intrigenvollen Pariser Leben ferne. Da der Dichter aber auch niemals seine durchaus katholische orthodoxe Einstellung zu allen weltlichen Angelegenheiten verleugnet, sondern vielmehr stets vertritt, seine Anschauungen dichterisch in seinen Oden und der sonstigen Lyrik in schwungvollen, aber auch schwerverständlichen Versen vorbringt und sich oft als durchaus nichtklassisch eine eigene Sprache und Metrik verwendender Dichter[18]) zeigt, so mußte er wiederholt schwere Kritik über sich ergehen lassen und nicht nur weltanschaulich anders denkende Dichter, sondern auch katholische Dichter und Kritiker lehnten ihn ab, wie etwa die Skizze von André Espiau de la Maëstre[19]) mit reichen Literaturnachweisen darstellt. Erst spät ist Claudel anerkannt worden, freilich nicht immer verstanden worden. So ist es also notwendig, auch für die Erkenntnis seiner Anschauungen über das Theater einen weiteren Maßstab anzulegen und ebenso aber auch die oft negativen Kritiken zu verstehen, die Claudel etwa seinen Zeitgenossen widmet. Ohne die weltweite Perspektive des vielgereisten Diplomaten, aber auch ohne Verständnis für die durchaus bis in die letzten Konsequenzen vertretenen religiösen Anschauungen kann nun auch Claudels Anschauung über das Theater und Drama nicht gewürdigt werden.

Erst in den späteren Jahren, nachdem der Dichter im Ruhestand weilte, konnte er sich mit mehr Muße und Zeit auch den Inszenierungen seiner eigenen Dramen widmen und Barrault berichtet in der oben (S. 320) genannten Untersuchung voll Ehrfurcht über seine persönlichen Erlebnisse mit dem Dichter, z. B. bei der Inszenierung von „Soulier de Satin", des „Seidenen Schuh", oder von „Partage de Midi", der „Mittagswende". Der Dichter lieh ernsten Vorstellungen zwar ein williges Ohr, aber er konnte grundsätzlich auch manchmal hart bleiben und beharrte auf seinem Standpunkt, wurde aber auch nicht selten von der Darstellung hingerissen, so bei „Partage de Midi" (S. 47, l. c.).

Wie schon angedeutet, sind also die Prosaschriften, Briefe und vor allem auch die Radiogespräche eine Fundgrube für die Interpretationen, die der Dichter wünschte und gab, z. B.: Erst durch die Briefe, die Claudel im Juni 1914 an seine Freunde Frizeau und Jammes über die Aufführung und Auffassung seines Dra-

---

[18]) Genannt seien die Spezialuntersuchungen von Herbert Dieckmann, Die Kunstanschauung Paul Claudels, München-Kolbermoor 1931, und Henri Guillemin, Claudel et son Art d'écrire, Paris, Gallimard 1955; Verf., Die Beziehungen von Sprache und Religion bei Paul Claudel, Die Sprache VI (1960), S. 56—66.

[19]) André Espiau de la Maëstre, Paul Claudel, Größe und Grenze des Dichters, Wort und Wahrheit XI (1956), S. 433—448, mit neuester Literatur; vgl. auch oben Anm. 6.

mas: „L'Otage" (Der Bürge) schrieb, gelangen wir zur Erkenntnis, wie der Dichter etwa die Sterbeszene von Sygne aufgefaßt wissen wollte[20]).

So wird denn eine endgültige Untersuchung über Claudels dramatisches Werk über Madaules oben genannte Untersuchungen hinaus nicht bloß genau die ersten und zweiten Fassungen (resp. die späteren) seiner Werke zu betrachten haben, sondern darüber hinaus auch die obenerwähnten Sekundärquellen würdigen müssen, wozu noch die Aufzeichnungen seiner persönlichen Freunde — etwa die Tagebücher von André Gide[21]) — kommen. Auch die verschiedenen Besprechungen der Aufführungen in der Tagespresse, die Stellungnahme Claudels zu den Aufführungen und die umfangreiche Sekundärliteratur kann hier nur in bescheidenem Maße berücksichtigt werden. Aber endgültige Klarheit werden erst die noch nicht edierten Tagebücher des greisen Meisters selbst schaffen.

Es könnte durch diese hier und vorläufig nicht erfüllbaren Postulate der Eindruck erweckt werden, als ob überhaupt eine Darstellung, die über die eigentlichen dichterischen Werke hinausgehend den innersten Anschauungen und Erkenntnissen des Dichters auf den Grund ginge, heute noch nichts Wesentliches bringen könnte. Dagegen sei aber betont, daß sich gewisse Grundlinien bereits klar ziehen lassen und dies soll nun im folgenden in aller Präzision und Kürze versucht werden.

Für die Grundanschauung Claudels überhaupt mögen an Stelle von langen Abhandlungen drei Gedanken gebracht werden, die Blanchet in seiner ausgezeichneten Auswahl aus Claudels Ausgewählter Prosa gleichsam als Mottos drei Abschnitten voraussetzt. II. Die dichterische Erkenntnis: „ . . . der katholische Standpunkt . . . ich meine jenen, der nicht damit zufrieden, die ganze Erde um sich zu scharen, sie auch mit dem Himmel zu verknüpfen trachtet . . .[22])." III. Fragen des Dichterberufes: „Glauben Sie, Shakespeare, Dostojewski, Rubens, Tizian oder Wagner hätten gearbeitet, um Kunst zu produzieren? Ganz gewiß nicht, sondern um sich einerlei wie ihrer Last zu entledigen, um diese große Last lebendiger Dinge aus sich herauszustellen, opus non factum und nicht um eine kalte künstliche Zeichnung äußerlich zu kolorieren[23])." IV. Literarische Porträts und Urteile: „Jeder Künstler kommt auf die Welt, um eine einzige Wahrheit zu sagen, eine einzige winzig kleine Wahrheit; sie zu finden gilt es, indem man alles andere um sie herum ordnet[24])."

Im zweiten Zitat finden wir schon die wichtigen Anknüpfungen an Shakespeare und Wagner. Oft und ausdrücklich betont Claudel, wie er schon früh-

---

[20]) Vgl. die Briefe an Frizeau vom 17. Juni 1914 und an Jammes vom 23. Juni 1914 in der oben (Anm. 10) genannten Correspondance, p. 269 und 271. Eine kurze Stellungnahme des Dichters findet sich auch im Band III der Gesammelten Werke, S. 821. Wichtig sind auch die Ausführungen in den Mémoires improvisés, Gespräche mit P. Claudel (Anm. 12), S. 206 ff. Vgl. noch hier S. 335.

[21]) Tagebuch André Gide, 1889—1939, übertragen von Maria Schaefer-Rümelin, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt 1950—1954.

[22]) Blanchet, Ausgewählte Prosa (Anm. 13), S. 65.

[23]) Ebd. S. 103. [24]) Ebd. S. 123.

zeitig zwischen 1886 und 1893 eifrig Shakespeare gelesen und studiert habe; so in den Mémoires improvisès, den Gesprächen mit Claudel, S. 30 ff. Später freilich habe seine Bewunderung für Shakespeare abgenommen, hingegen die für Racine zugenommen[25]).

Eine neue Arbeit konfrontiert Claudel und Shakespeare[26]). Über die französischen Dichter freilich urteilt der Dichter sehr streng, besonders über die des 19. Jahrhunderts wie über dieses Jahrhundert überhaupt, vgl. Brigitta Mennemeier, Der aggressive Claudel[27]).

Zwei Äußerungen sollen diesen seinen Standpunkt klären: in seinem Essay: Betrachtungen grundsätzlicher Art über den französischen Vers (Réflexions et propositions sur le vers français (1925; Oeuvres complètes XV, p. 9—56) behandelt er u. a. Victor Hugo (dieses Stück auch deutsch in Gesammelte Werke V, S. 139 ff.) und erklärt dort (S. 147): „Und ich denke nicht minder, daß Victor Hugo nicht der einzige ist, den die Dürre dieser mit Ruinen und Ausgrabungen übersäten Steppe gepackt hat, wie sie die Literatur des neunzehnten Jahrhunderts darstellt. In diesem von Lemuren aufgewühlten Friedhof schwanken noch andere große Halluzinierte herum: Blake, der Goethe des »Faust zweiter Teil«, Michelet, Carlyle, Ibsen, Wagner, der erste, der von einem Erlösungsstrahl erleuchtet wurde, schließlich Nietzsche ... Alle Schranken des Aberglaubens und der Moral waren beseitigt; welch einem Triumph des Lebens würden wir nun beiwohnen, welch strahlender Orgie der Freiheit und der Freude! Und wir stoßen auf Verzweiflung, Pessimismus, Schreckbilder, Bitterkeit, Verirrung, rasende Wut, einen Geist, der von den widerwärtigsten Vorstellungen heimgesucht wird, und schließlich sind wir heute beim einfältigen Gestammel angelangt. Unsere realistischen Romane sind angefüllt mit einem geradezu unermüdlichen und nichts unbeachtet lassenden Haß gegen die Menschheit, mit Spott und Hohn für die Armen; man könnte meinen, die Verfasser empfänden eine sadistische Freude daran, die Seele besiegt zu sehen, erniedrigt, enttäuscht, verhöhnt, erstickt unter dem Unrat, zu Boden getreten vom Vieh. Die ekelerregendsten Gemälde scheinen eine Anziehung auszuüben, man kann sich von ihnen nicht losreißen. Die Bücher, die ich heutzutage aufschlage, sind nur noch angefüllt mit Exhibitionismus und Besessenheit, mit jämmerlichen, verweichlichten, memmenhaften, kraftlosen, knochenlosen, nervenlosen, willenlosen, vernunft- und vor allem herzlosen Geschöpfen, ohne jede Zuneigung, unentwirrbar mit einfältigen erotischen Untersuchungen beschäftigt. Es ist das Ende heidnischer Erfahrungen, denen wir uns noch einmal hingegeben haben." Dies als Zeugnis über Claudels oft derbe und harte Sprache und seine Anschauungen! Auch in seinem 1937

---

[25]) Vgl. Gespräche mit Claudel, S. 32. Übrigens hat der greise Dichter ein posthum ediertes Werk: Conversation sur Jean Racine geschrieben und hier dem französischen Dichter Gerechtigkeit widerfahren lassen (Paris, Gallimard 1956). Eine Untersuchung darüber wird in der Germ.-rom. Monatsschrift 1961 erscheinen.

[26]) J. C. Berton, Shakespeare et Claudel, Le Temps et l'espace au théâtre, 3. ed. Paris-Genève, La Palatine 1958.

[27]) Brigitta Mennemeier, Der aggressive Claudel, Forschungen zur romanischen Philologie, herausgegeben von H. Lausberg, Heft 2, Münster, Aschendorff 1957, speziell S. 7[illegible]—129.

zuerst erschienenen Essay „Paul Verlaine" (Gesammelte Werke V, S. 154–176) nimmt er zu diesem Problem Stellung (S. 171 f.): „Die Tragödie des ewigen Streites zwischen dem Ideal und den niedrigen Bedürfnissen des täglichen Lebens, diese Unvereinbarkeit zwischen der inneren Schau und der äußeren Wirklichkeit, zwischen Verlangen und Möglichkeit, dieser Mißklang zwischen einem hellhörigen Ohr, zwischen dem Liede auf dem Grunde einer Seele, die bereit ist, sich aufzurichten, und dem grausamen Mißverstehen, wie viele Opfer dieses ewigen Streites hat das verflossene Jahrhundert uns nicht gezeigt! Außer den beiden großen Namen (Baudelaire und Verlaine) ... wie manch anderer drängt sich unserer Erinnerung noch auf: Keats, Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam, Gérard de Nerval, Francis Thompson, Germain Nouveau, wieviele andere noch, deren Andenken bereits erloschen ist! Weder der Traum, noch der Alkohol, noch die Wollust haben diesen Verschütteten auch nur die geringste Hilfe zu bringen vermocht ... Das Ringen all dieser Unglücklichen, denen es wie den meisten unter uns nicht gelungen ist, mit diesen sie zu innerst bedrängenden Fragen fertig zu werden, hat mit dem armen Verlaine schließlich sein Ende gefunden. Diesem Herzen, das Gewissensbisse vergiften und zerreißen, diesem stammelnden und zum Schweigen gebrachten Munde Baudelaires wird hier endlich der Weg freigelegt zur Beichte. Das Böse, in all seinen Formen, verwirrt nur und stumpft ab, aber dieses kräftige, harmonische, alle Bande sprengende Aufjubeln der Seele, das zu bewirken ist allein der Wahrheit gegeben, jener Wahrheit, die sich, wie wir soeben sahen, in der Tiefe des Gefängnisses von Mons jenem endlich aufgegriffenen Vagabunden offenbarte. Denn es steht geschrieben, daß die Wahrheit uns erlösen soll." Diese zwei ausführlich wiedergegebenen Zitate zeigen die Einstellung Claudels zur Literatur des 19. Jahrhunderts, zu den Romanen und auch zu den Symbolisten, denen er ja zunächst selbst gefolgt war. Nur aus seiner Weltanschauung, die alles Irdische nur im Hinblick auf das Metaphysische, auf Gott und die religiösen Grundlagen sieht, sind diese und andere Beurteilungen zeitgenössischer Literatur zu verstehen. Es wird auch das lange Zögern verständlich, aus dem Claudel heraus sein persönlichstes Drama „Mittagswende", den Niederschlag eigener schuldhafter, triebhafter Verstrickungen, von denen bisher nur andeutungsweise die Briefe und Mémoires improvisés sprechen, nie veröffentlicht wissen wollte[28]). Ebenso wird die hohe Auffassung der Liebe in den Werken Claudels verständlich, die etwa besonders Lily Maurer[29]) behandelt hat. Von dieser Verurteilung eines großen Teiles der zeitgenössischen Literatur wird aber stets Rimbaud ausgenommen, der Dichter, den Claudel als Wegbereiter aus dem geistigen Chaos seiner Jugend stets auf

[28]) Vgl. Anm. 4. Auch an Frizeau (Anm. 10) schreibt der Dichter: «Ce livre ne sera pas publié: j'en ferai imprimer seulement un petit nombre d'exemplaires que je donnerai à mes amis» (p. 69, Brief vom 15. XI. 1905).

[29]) Vgl. Lily Maurer, Gestalt und Bedeutung der Frau im Werke Paul Claudels, Zürich, Lang 1947; ferner die oben (Anm. 3) erwähnte Literatur über den Seidenen Schuh, zuletzt H. Ch. Desroches, Paul Claudel, Poète de l'amour, Paris, Les éditions du Cerf 1949, und Ernest Beamont, Le sens de l'amour dans le théâtre de Claudel, Paris, Lettres modernes 1958.

das Höchste gefeiert und verherrlicht hat, wofür zahllose Stellen[30]) ausdrücklich Zeugnis ablegen.

Positiv mußte eben dann das Theater Claudels andere Probleme des menschlichen Seins, letzte Fragen, des Verhaltens, den Menschen zwischen Gut und Böse, in seiner Haltung zu Gott und den Mitmenschen und in den sich daraus ergebenden Konflikten auf die Bühne bringen, und diese Probleme behandeln, Probleme, die eben der großen Masse fernerliegen können und deshalb, da die Lösung und Behandlung der Probleme ganz aus christlicher universaler Weltanschauung erfolgte, nicht oder nur teilweise verstanden werden konnten. Aber zum vollen Verständnis des Theaters Claudels erscheint es noch notwendig, auf andere wichtige Einflüsse hinzuweisen.

Wie der Dichter selbst in den Mémoires improvisés (Gespräche mit P. Claudel, S. 30) erklärt, hat ihn der in der Jugend genau studierte Shakespeare zu den griechischen Tragikern geführt. Claudel interessierte sich besonders für Aischylos und übertrug bereits 1896 die Tragödie Agamemnon ins Französische, dann wurden 1920 seine Übertragungen der Choephoren und der Eumeniden in der „Nouvelle Revue Française" veröffentlicht[31]). Claudel befaßte sich in Anmerkungen ausdrücklich mit den szenischen Notwendigkeiten der Aufführung. Aber er hat auch bereits seine eigenen Gedanken zur Würdigung des antiken Dramas festgelegt. In den obenerwähnten Interviews mit Lefèvre erklärte er ausdrücklich: „Man hat uns, im Anschluß an Anatole France, bis zum Erbrechen vollgestopft mit griechischer Schönheit, griechischer Freude und griechischer Harmonie. Man könnte denken, diese Leute hätten niemals die Tragiker richtig gelesen und ganz generell die antike Literatur, die nur so von Trauer und Verzweiflung trieft und die voll ist von Schilderungen der heftigsten und ungeheuerlichsten Leidenschaften. Ich finde keineswegs bei ihnen den Sinn für Vernunft, das Gefühl für Maß, die Liebe zum Allgemeinen, die man ihnen zuschreibt. Alle diese widerwärtigen Schilderungen der Antike sind ganz famos zurechtgemacht von Leuten, die nur das Geleckte und Hübsche lieben"[32]). Ganz klar aber formuliert er in seiner Einleitung zur Übersetzung der Eumeniden: „Was ist das

---

[30]) Z. B. Meine Bekehrung, Blanchet, Ausgew. Prosa, S. 253: „Der erste Strahl der Wahrheit drang zu mir durch die Begegnung mit den Büchern eines großen Dichters, dem ich hiefür ewigen Dank schuldig bin und der bei der Formung meines Denkens eine überragende Rolle gespielt hat: das war Arthur Rimbaud. Die Lektüre der ‚Illuminations' und dann einige Monate später von ‚Une Saison en enfer' waren für mich ein Ereignis von entscheidender Bedeutung. Zum ersten Mal wurde durch diese Bücher eine Bresche in mein materialistisches Bagno geschlagen, und sie vermittelten mir den lebendigen und beinahe psychischen Eindruck des Übernatürlichen" (aus: Contacts et Circonstances 1909); dann: Arthur Rimbaud, die drei Epochen seiner Entwicklung, nach: Blanchet, Ausgewählte Prosa, S. 154—157, Ges. Werke V, S. 176—183 (aus: Positions et Propositions, Juli 1912); Gebet für Rimbaud (Un poète regarde la Croix 1911), Blanchet, S. 258, und viele andere Zeugnisse in Briefen.

[31]) Die Originalausgabe in Oeuvres complètes, VIII, mit den eingehenden „Notes"; deutsche Ausgabe der wichtigen Notiz „Äschylos oder die morgendliche Helle über dem düstern Chor der Erinnyen" in Gesammelte Werke, Band V, S. 123—125. Zum ganzen Problem zuletzt Verf., Claudel-Studien, Claudel und die Antike in: Schriftenreihe der Zeitschrift: Moderne Sprachen, Heft 3, Wien 1960.

[32]) Lefèvre III, p. 160. Zitiert nach Blanchet, Ausgew. Prosa, S. 126.

Thema der drei Dramen, die zur »Orestie« vereinigt sind? Es geht um das ewig Fortzeugende der bösen Tat, die ihre eigene Sühne in sich beschließt und aus sich erzeugt; innerhalb der gleichen Ahnenfolge kann sie sich wiederum nur in einem Verbrechen bekunden.

> Ich denke, daß Ungerechtigkeit nicht stirbt so unfruchtbar,
> Doch daß aus ihr erwächst unweigerlich ein unerschöpflich Leid.
> *(Agamemnon)*

Die Chinesen unterstreichen noch die materielle Seite dieser primitiven Auffassung von der Gerechtigkeit, indem sie behaupten, die Sühne folge dem Verbrechen wie der Klang dem Schlag auf ein Bronzebecken. Das Böse fällt auf seine Urheber mit beinahe physikalischer Gesetzmäßigkeit zurück ... Wer wird dieser Frevelkette (in der Orestie) ein Ende setzen? Auf diese Fragen suchen die »Eumeniden« eine Antwort zu finden. Man muß sich dabei vor Augen halten, daß das letzte Verbrechen, das des Orest, nicht aus freien Stücken verübt wurde, sondern diesmal auf ausdrücklichen Befehl und begleitet von Drohungen seitens eines Gottes. Die Götter treten in diesem Stück aus den Kulissen heraus. Dieser Unglückliche hat mit einem Wort nicht aus Rache getötet, auch nicht um des Vorteils willen, sondern vor allem aus Gehorsam, aus Glauben an den, der ihm befiehlt ... Apollon und Athena, der eine der Verkünder und die andere die Tochter selbst des Zeus, dessen, der im wahrsten Sinne des Wortes Vater ist ... Das Urteil ist gefällt, die Wahl Athenens zwischen den gleichgeteilten Ansichten läßt die Verzeihung obsiegen. Jenseits aller Argumente setzt der ausdrücklich bekundete und juristisch eben seitens dieser Wahrheit bezeugte Wille sich durch; in seinem Namen spricht sie in menschlichen Worten von einem sich selbst genügendem Gotte. Jenseits der unlösbar erscheinenden, rückwärts verknüpften Verkettung der gegenseitigen Morde erscheint der Vater, dem allein es zusteht, Rache zu üben. Er ist es, auf den Athena und Apollon in geheimnisvollen, überraschend prophetischen Worten hinweisen, in denen man bereits die Schatten der zukünftigen Wahrheit, die Auferstehung, das fleischgewordene Wort, die ewige Hervorbringung zu erkennen vermag. Athena selbst, ist sie nicht wie eine Vorgestaltung der Sophia und der Unbefleckten Empfängnis? Apollon, gleicht er nicht einem Schutzengel? Diese ganze Geschlechterfolge von Verbrechen, die aus der antiken Erbübertragung hervorgehen, mündet in zwei Dinge: einmal in den Willen eines höchsten, öffentlich und offiziell bezeugten und anerkannten Gottes, zum andern in die Hervorbringung eines menschlichen Leibes, der dazu geschaffen ist, im Namen dieses Gottes Recht zu sprechen, in einer Kirche ...[33])." Es handelt sich hier jetzt nicht um die Richtigkeit dieser Interpretatio christiana, wohl aber um diese Auffassung, aus der Claudel im Heidentum christliches Glaubensgut vorausgeahnt sieht und um die Art, wie er, der das ganze Sein theologisch deutet, eben das griechische Drama betrachtet und dichterisch deutet. Wieder ist es nicht schwer, andere ähnliche Zeugnisse für die Hochschätzung der antiken Tragödie, besonders des Aischy-

[33]) 1920 geschrieben; siehe dazu Anm. 31.

los, zu bringen, es muß freilich auch das (ebenfalls in zwei Fassungen, 1914 und 1927) erschienene Satyrspiel „Protée" (Proteus) erwähnt werden, dessen Titel für Aischylos als Abschlußstück der Orestie bezeugt ist, das aber verloren ist[34]). Claudel hat in freier Phantasie eine Begegnung mit Helena und Menelaus mit Humor gestaltet, die Musik dazu komponierte Darius Milhaud. Auch das dramatisierte kurze Gespräch: Sous le Rempart d'Athènes (Unter dem Walle Athens) aus dem Jahre 1927, das sich mit politischen und mathematischen Problemen zur Erinnerung an den großen Naturforscher Marcelin Berthelot befaßt, ist durchaus aus antikem Geiste zu verstehen. Fügen wir noch hinzu, daß Claudel aus dem römischen Schrifttum den Dichter Vergil auf das höchste schätzte („Vergil: Er ist das größte Genie, das die Menschheit je hervorgebracht hat, von einem wahrhaft göttlichen Hauch beseelt, der Künder Roms", Blanchet, Prosa 130), so haben wir dann mit dem von Claudel ebenfalls hochverehrten und oft zitierten italienischen Dichter Dante[35]) die Dichter, denen er nach eigenen Aussagen am meisten verdankt.

Die oben angeführte Stelle aus den Anmerkungen über die »Eumeniden« brachte Erfahrungen des Dichters aus seinem Aufenthalt in China, sie zeigte aber auch so klar die Fähigkeit der Kombination und der Synthese von anscheinend ganz getrennten Erscheinungen, die er besonders in den zahlreichen späteren Prosaschriften, seinen Bibelkommentaren und theologischen Schriften in weitem Maße zur Anwendung bringt und die ihm ebenfalls manche Kritik von seiten engherziger Beurteiler eingetragen hat.

Ausdrücklich betont Claudel in seinen Mémoires improvisés (p. 321) sein großes, bereits 1889 erwachtes Interesse für das chinesische Theater, und wie er in China selbst sich für dieses interessierte. Noch bedeutungsvoller ist für Claudel der Einfluß des japanischen Theaters gewesen, dem er mehrere Studien, z. B. in „L'Oiseau noir dans le Soleil levant" und in der „Revue de Paris", 1. Juli 1938, „Le Festin de la Sagesse", widmet. So bespricht er an der ersten Stelle ausdrücklich die Bedeutung der japanischen Marionette, an der zweiten führt er aus (Ausgew. Prosa, S. 235 ff.): „Die erste meiner Anmerkungen bezieht sich auf die Verwendung des Chores. Der japanische Dramaturg hat begriffen, daß die großen menschlichen Auseinandersetzungen, daß die typischen Gegenüberstellungen von Gefühlen und Gedanken sich nicht nur zwischen zwei Gesprächspartnern abspielen, die schlecht und recht durch den Faden der Handlung und des Wortes miteinander verbunden sind, das letztere auf einen ernsteren Ton gestimmt als den grellen des täglichen Geschwätzes. Das Wort ist schöpferisch, jedes Wort, dem die Lippen des Menschen Dasein verleihen, beschwört, jede Wahrheit, die es ausdrückt, ruft in weiten, konzentrischen Zonen eine Reihe

---

[34]) Deutsche Ausgabe der zweiten Fassung in Gesammelte Werke, Band II, S. 645 bis 702, dazu vgl. Edwin Maria Landau im wichtigen Nachwort, Die früheren Dramen von Paul Claudel, ebd. S. 755 ff., bes. S. 783 ff., ferner Anm. 31.

[35]) Claudel schätzte Dante ungemein, vgl. die „Einführung zu einem Gedicht über Dante", 17. Mai 1921, in: Gesammelte Werke, V. S. 126 ff. Das Gedicht: Ode jubilaire pour le six-centième anniversaire de la mort de Dante erschien zuerst 1921; Oeuvres complètes II, 165—181.

von Echos hervor, von Antworten, Erinnerungen, Aufrufen, Widersprüchen, eine Art Melodie eines sich daraus ergebenden und es umschließendes Feldes, eine Veränderung der Umstände durch den Gedanken, die Erschütterung der Seele durch den Klang, die Aufnahme, die die Abgesandten dem Augenblick der Schöpfung und einem Sichanbieten der Dauer bereiten. Der Chor hat im japanischen Nô (und ich spreche hier ebensogut von dem Chor der Instrumente, dem Orchester, als auch von dem der Stimmen) eine doppelte Rolle zu versehen. Allem andern voran ist er neben dem, was spricht, das, was hört. Er nimmt dem Schauspieler das Wort von den Lippen und hüllt es in eine reiche Tapisserie von Bildern und Sentenzen. Der Rede paßt er die Betrachtung an. Doch über und unter der Dichtung und der Musik fügt das Nô noch ein drittes Element hinzu, nämlich den Ausruf, den Schrei, die Rückstrahlung der Erregung, die es hervorruft, bis zur Gestalt auf der Bühne. Das ist doch der Sinn des Ah. Lachen, Schluchzen, Brummen, Sichverwahren, Beleidigung, Peitschenhieb, alle Äußerungen einer unmittelbar getroffenen Gefühlswelt.

Eine zweite für uns auffällige Eigentümlichkeit des Nô ist die Gemessenheit der Geste ... Jede Geste hat einen Sinn, eine Funktion innerhalb der Botschaft. Sie hat die Bedeutung eines Ereignisses, auf das die Aufmerksamkeit des Beschauers gelenkt wird, einer Demonstration des Schicksals ...

Der dritte bemerkenswerte Punkt in der Technik des religiösen Dramas, dem unsere Aufmerksamkeit gilt, ist das Kostüm ... Der Zuschauer bedarf etwas, das in Sprache und Kleidung die Bürger der Denkwelt kennzeichnet." So war eine Möglichkeit des Regisseurs die Zuflucht zum Symbol, das etwa in den liturgischen Gewändern der Priester sich manifestiert „in einem anderen Bereich das Zubehör der Freimaurer." Und Claudel fährt fort: „Ebenso sind im Nô der Krieger, der Alte, der Einsiedler, die Gattin, die Witwe, die Jungfrau, die Magd, die Ahne in ihrer szenischen Funktion durch Maske und Haartracht geweiht, nicht minder durch diese Art persönliche und bedeutungsvolle Landschaft des Kostümes, das sie mit sich forttragen wie eine seelische Atmosphäre, wie die Schmetterlinge das doppelte glänzende Flügelpaar, das die Natur ihnen am Rücken befestigt hat. Die übermäßige Fülle des Gewandes, des Kasak und der Ärmel, der Helm, der mit schreienden Attributen überhöht ist, die Scharlach- oder Schattenmähne, die Götter und Dämonen sich aufpflanzen, all das verleiht dem Geist jenen lyrischen Charakter, der in Bayreuth unter den Füßen Wotans und Loges den Tiefen der Wagnerschen Versenkung entspringt[36])." Wie Claudel auch sonst die Geste hoch wertet, so findet er auch hier wieder bei der Betrachtung des japanischen Theaters die Verbindung mit dem Musikdrama Richard Wagners!

Immer schärfer treten nun manche zunächst unerklärliche Züge in dem späteren dramatischen Schaffen Claudels hervor und die Herleitung aus zeitlich oder örtlich fernen Zonen. Die Bedeutung der Musik hat sich bereits er-

[36]) Blanchet, Prosa, S. 235 ff. Deutsche Ausgabe dieser Schriften ist noch in der Gesamtausgabe zu erwarten.

geben (S. 321) und wir verstehen die letzten großen Meisterwerke des Dichters, die sowohl als Operntexte als auch als Schauspiele erschienen sind. Zunächst das nach seiner eigenen Angabe in Brangues vom 24. Juli bis 7. August 1927 entstandene, 1930 als Oper in Berlin in der Staatsoper Unter den Linden uraufgeführte „Le Livre de Christophe Colomb — Das Buch von Christoph Columbus". Ohne weiter auf eine markante Odenstelle hier einzugehen, in der der Dichter 1908 Kolumbus verherrlicht[37]), mag ein Brief an Jacques Rivière vom 28. Januar 1908 gebracht werden, in dem Claudel schreibt: „Die Idee einer begrenzten und geschlossenen Welt, einer einzigen, von lebendigen und vernunftbegabten Wesen bewohnten Erde ... ist für mich eine Quelle der Erleuchtung. Die Idee des Unendlichen ... ist dagegen nur die Einbildung primitiver und kindischer Köpfe. So haben die alten Karten die gestaltlosen Grenzgebiete der Welt mit Ungeheuern und Wunderdingen bevölkert. Christoph Kolumbus hat mehr getan als eine Welt entdeckt, er hat die Erde zu einem Ganzen vereinigt. Das Unendliche ist für den Geist überall der gleiche Greuel und das gleiche Ärgernis. (Ich spreche von dem Unendlichen in den Dingen, die von Natur aus endlich sind[38])." Und in den Mémoires improvisés hebt er mehrfach hervor: „Christoph Columbus bedeutet in etwa die Vollendung des «Seidenen Schuh». Niemandem kann die überraschende Ähnlichkeit zwischen Christoph Columbus und Don Rodrigo entgehen: der eine ist Eroberer, der andere Entdecker; alle beide sind, wie die Russen es bezeichnen, ‚Einiger der Erde ...'[39])."

Bedeutungsvoll ist die „Bemerkung zur Inszenierung von Christoph Kolumbus"[40]), wozu allerdings auch der Aufsatz von Barrault (siehe oben S. 320),

---

[37]) V. Ode: Fünf große Oden, übertragen von Hans Urs von Balthasar, Freiburg, Herder 1947, S. 109:

> Mein Begehr ist, Versammler der Erde Gottes zu sein! Wie
> Christoph Columbus, da er die Segel hißte:
> Sein Gedanke war nicht, eine neue Erde zu finden,
> Sondern, in seinem Herzen voll Weisheit, die Leidenschaft
> der Grenze und der berechneten Sphäre, voll zu enden den
> ewigen Horizont."

[38]) Paul Claudel-Jacques Rivière, Briefwechsel (Anm. 8), S. 123 f.

[39]) Gespräche mit P. Claudel (Anm. 12), S. 270, vgl. aber schon S. 268 ff. Übrigens hat Claudel schon 1917 in seiner Paraphrase der hl. Messe: La Messe là-bas (Die Messe, Übertragung, Anmerkungen und Nachwort von Klara M. Faßbinder, Paderborn, Schöningh 1939) geschrieben (S. 56):

„Der Ozean, der gleich dem Tal des Todes von den saugenden Wirbeln der Wasserhosen durchrast wird,
Hat einst jenen Mann gesehen, der den C h r i s t trug und den N a m e n d e r T a u b e, der Kanonenschüsse abgab auf die schwarzen Wassersäulen, die ihn gleich Riesen bedrängten.
Und der die entfesselte Schöpfung befriedete, indem er ihr hoch vom Heck herab vorlas das Johannesevangelium."

Von der Namenssymbolik Christoph(oros) = Christusträger und Columbus zu columba, frz. colombe, Taube, ist das ganze Werk — auch Gesammelte Werke III, S. 645—703, Das Buch von Christoph Columbus, Deutsch von Edwin Maria Landau) — erfüllt.

[40]) Diese Vorbemerkung ist der deutschen Ausgabe (von Rudolph Stephan Hoffmann) des Textes zur Oper von Darius Milhaud (Oper in 2 Teilen und 27 Bildern),

S. 343 ff., wichtig ist. „Das Drama ist nach seiner Grundidee wie ein Buch, das man öffnet und dessen Inhalt man dem Publikum mitteilt. Dieses befragt durch die Stimme des Chors den Vorleser und die Darsteller der Geschehnisse selbst. Es verlangt von ihnen Aufklärung. Es schließt sich ihren Gefühlen an. Es stützt sie mit seinen Ratschlägen und Zurufen. Das Ganze ist wie eine Messe, bei welcher die Menge ständig mitwirkt. Das Publikum sieht die Schauspieler nicht nur an. Es hat das Bedürfnis, zu wissen, was in ihren Herzen und Köpfen vorgeht, und jene geheimnisvollen, von außen kommenden Botschaften zu erkennen, die sie vom Schicksal oder von der Vorsehung empfangen. Diesem Zweck dient die Projektionsfläche, welche den Hintergrund der Bühne bildet und den Prospekt des Hintergrundes ersetzt. Eine Seelenlandschaft tritt hier an die Stelle des alten, materiellen Ausblicks. Auf dieser Landschaft erscheinen in den verschiedensten Graden der Eindringlichkeit und Deutlichkeit alle Arten von klaren und verworrenen Bildern, die so das größere oder geringere Maß von Realität in Vergangenheit und Gegenwart, im Möglichen und im Traum darstellen. Auf solche Weise entwickelt sich das Drama zwischen den Zuschauern und einer von den Schauspielern verkörperten, gewissermaßen sichtbaren Idee."

So wird denn in der Oper (1930) und dem Schauspiel (1933) das Buch von Christoph Kolumbus aufgeschlagen und in freier Abfolge der Szenen mit Rückblendungen, mit Einschub grotesker Elemente (z. B. den Protesten der amerikanischen Götter und der philosophisch-psychologisch gewagten Zweiteilung der Seele des Helden) ein Gesamtkunstwerk geschaffen, das durch die Verbindung der historischen Ereignisse, die sub specie temporis und sub specie aeternitatis gesehen werden, mit Bezug der Entdeckung Amerikas auf die Heilsgeschichte, die Einbeziehung der westlichen Hemisphäre in die christliche Welt, und durch die bewußte Mischung erhabener und komischer und trivialer Szenen ein einmaliges theatralisches Ereignis darstellt. Hier konnte Claudel wie auch im Seidenen Schuh seinen Ideen volle Gestalt verleihen.

Mit Christoph Kolumbus können in gewissem Sinne auch seine letzten dramatischen Schöpfungen verglichen werden, so das dramatische Oratorium Jeanne d'Arc au bûcher — Johanna auf dem Scheiterhaufen (elf Szenen, Musik von Arthur Honegger[41]). Die deutsche Welt-Uraufführung fand am 12. Mai 1938 in Basel, die französische Erstaufführung am 6. Mai 1939 in Orléans statt. Wieder ist das Vorwort[42]) wichtig, in dem der Dichter ausdrücklich erklärt, man müsse, um ein Leben zu verstehen, seinen Höhepunkt darstellen, der bei dem Heldenmädchen von Orléans eben der Tod auf dem Scheiterhaufen sei. So wie Sterbende in der letzten Stunde alle Ereignisse ihres Lebens sich entfalten sehen, und so in der Todesstunde den Sinn nun erkennen, so sieht Jeanne d'Arc ihr

---

Wien 1930, Universaledition, entnommen; die weiteren Gedanken Claudels enthält die ausführlichere französische Einführung zu Le Livre de Christoph Colomb, Le Drame et la musique, Paris, Gallimard, 12. édition, 1935, ein an der Yale University gehaltener Vortrag (p. 9—37). Vgl. auch Oeuvres complètes, XIV, p. 249—273.

[41]) Franz. Text in Oeuvres complètes XIV, p. 73—105; notes p. 273—283; deutsche Übertragung von Hans Reinhart in Gesammelte Werke III, S. 705—731.

[42]) Franz. Text in Oeuvres complètes XIV, p. 275 s.

Leben abrollen, von ihrer Berufung bis zu ihrem Sieg, Prozeß und Untergang. In engster Verbindung mit der Musik, mit lateinischen und französischen, den Gerichtsakten nachgebildeten realistischen Szenen und grotesken Zusätzen (z. B. die Mitglieder des Gerichtshofes mit Tiermasken, das Wortspiel zwischen dem Namen des Bischofs Cauchon mit cochon Schwein) wird so das ganze Leben der Heldin entfaltet und aufgerollt bis zum Siege der Heiligen und ihrer Aufnahme in das Reich der Seligen.

Kurz erwähnt sei auch das Gesamtkunstwerk Danse des Morts, Totentanz. Bilder zeichnete der österreichische Maler Alfred Kubin, Variationen zu Arthur Honegger, Text von Paul Claudel, deutsch von Hans Reinhart, Wien—Linz—München 1951. Die Erstaufführung fand in Zürich 1950 statt. In sieben Szenen, die acht Bilder illustrieren, singen der Chor, Einzelstimmen und der Sprecher. Die Überschriften der einzelnen Kapitel sind: I. Dialog, II. Totentanz, III. Lamento, IV. Schluchzen, V. Gottes Antwort, VI. Im Kreuze Hoffnung, VII. Gelöbnis. Sie weisen den Weg von der Verzweiflung bis zum Aufblick in die Höhe. Die Motive mittelalterlicher Totentänze verbinden sich mit der Hoffnung auf Erlösung.

Als Abschluß der dramatischen Werke Claudels sei noch das mit modernen theatralischen Mitteln inszenierte „geistliche Spiel in drei Akten", „Die Geschichte von Tobias und Sara" (L'Histoire de Tobie et de Sara) kurz gewürdigt; die in den Oeuvres complètes XIV, p. 163—245, folgenden späteren „La Lune à la recherche d'elle-même, une extravaganza radiophonique", entstanden 1947, und „Le Jet de Pierre, suite plastique en 12 mouvements", 1949, und „Le Ravissement de Scapin" mit dem Untertitel: „Arrangement d'après Les Fourberies de Scapin de Molière", 1952, sind kleine Altersschöpfungen und bleiben beiseite. Die vom 10. September 1938 datierte Einführung zur Geschichte von Tobias und Sara (erschienen 1942, Erstaufführung am 28. Februar 1947) ist für die Auffassungen des greisen Dichters wichtig. Er erklärt: „Bei den »Geschichten« oder Gleichnissen des Alten und Neuen Testamentes handelt es sich nicht lediglich um Erzählungen, die dazu bestimmt wären, für einen kurzen Augenblick unsere Einbildungskraft zu beschäftigen. Sie haben, wenn ich so sagen soll, typischen Charakter. Ich meine damit, daß sie bis zu einem gewissen Grade wesentliche, vorbildhafte Haltungen des Menschen darstellen, daß sie in sich vollendete Ereignisse wiedergeben, Maßstäbe bilden, Themen herausstellen; was um uns herum geschieht, ist nur eine Weiterentwicklung, eine teilweise Darstellung dessen oder auch eine Abschwächung[43])." So stellt nun Claudel die biblische Handlung von Tobias und Sara dar, verweist darauf, daß „das Wort durch die Mittel der Musik, des Films und der Pantomime unterstützt wird"[44]), nimmt sich aber ausdrücklich einige Freiheiten gegenüber dem biblischen Text. Nach seiner Meinung stellt Sara die Seele des Menschen dar. „Die Kunst des Dramatikers wie des Malers kennt ihre Freiheiten[45])."

---

[43]) Franz. Text in Oeuvres complètes XIV, p. 107—162, notes, p. 283—287; deutsche Übertragung von Edwin Maria Landau in Gesammelte Werke III, S. 733—792.
[44]) Einführung nach: Ges. Werke III. S. 737 ff.
[45]) Ebd. S. 739.

So wird denn die Handlung dieses „geistlichen Spieles in drei Akten" sowohl auf der Bühne als auch auf der Leinwand eingeführt und durch Musik begleitet. In der letzten Szene des 2. Aktes „erblickt man auf der Leinwand in schwachen Umrissen das Bild des irdischen Paradieses"[46]) und nun erscheinen der Dornbusch, die Rose, der Ölbaum, die Rebe, der Feigenbaum, der Granatapfel, die Zeder und beenden mit einem feierlichen Lobgesang im Septett diese reich symbolische und parabelhaft mit vielfachen Bezügen versehene Szene.

Es ist Claudel hier gelungen, unter Verwertung modernster Kunst- und Regiemittel ein aus alttestamentlichen Stoffen gestaltetes Spiel in religiösem Sinn zu formen. Bedeutungsvoll ist auch, daß Claudel anläßlich der Aufführung in deutscher Sprache in Deutschland, in Hamburg am Deutschen Schauspielhaus 1953, versöhnliche Worte für das deutsche Volk gefunden hat, während er früher dem deutschen Volke oft sehr ungerecht aus seiner teilweise betonten nationalistischen Gesinnung gegenübergetreten ist. Zu diesem umfangreichen Problem vgl. die zuletzt die Ausführungen von Brigitta Mennemeier, S. 151—165: Claudels negatives Deutschlandbild.

In Weiterführung dieser Betrachtungen über die neuen von Claudel entwickelten Formen dramatischer Gestaltungen erscheint es auch notwendig, einerseits seine Stellung zu Richard Wagner als Repräsentanten deutscher Musik und als Schöpfer eines Gesamtkunstwerkes näher zu beleuchten, anderseits auch die Ansichten, die Claudel als christlicher Dichter überhaupt zum Problem Theater und Religion ausgesprochen hat, zu besprechen.

Immer wieder begegnet man in den Essays und Prosaaufsätzen, in den Briefen und Notizen der Persönlichkeit und dem Werke Richard Wagners. B. Mennemeier hat 1957 in ihrem Werke „Der aggressive Claudel", 15. Kapitel: „Richard Wagners Musik als Ausdruck des deutschen Geistes" die vielen einschlägigen Bemerkungen zusammengestellt und zuletzt André Espiau de la Maëstre, Wort und Wahrheit XIV (1959), S. 427—440: „Paul Claudel und Richard Wagner, oder Eros, Musik und christlicher Glaube" dieses für Claudel wichtige Problem behandelt. Aus seinen Ausführungen mögen die Ergebnisse hier übernommen werden: „Man ersieht daraus, wie weit sich Wagners Einfluß auf die poetische Gestaltungskraft des christlichen Claudel verfolgen läßt, und darüber hinaus, wie tief der Dichter, der in seinem persönlichen Schicksal ein Liebesdrama erlebte, das Wagners Erlebnissen in manchem ähnelt, die ganze Gedankenwelt des Komponisten sich zu eigen gemacht hatte. Die Tatsache, daß er sie teilweise christlich verklärt hat, kann die Bedeutung dieses Einflusses nicht vermindern. Claudel und Wagner — das ist ein Thema, das dadurch beinahe unerschöpflich bleibt, weil eben Wagners Musik im Leben, im geistigen und religiösen Schicksal Claudels und in der Formung seines Genies eine maßgebende Rolle gespielt und bis in die Tiefen seiner menschlichen Psyche und sogar seiner christlichen Seele Licht und Schatten geworfen hat."

Ebenso wichtig aber erscheinen die wenig bekannten Aufsätze, die der Dich-

---

[46]) Ges. Werke III, S. 764.

ter im Juni und Juli 1914 den Zeitungen „Le Temps" und „Le Figaro" sandte und die dann in „Positions et Propositions", Paris, Gallimard 1928, aufgenommen wurden[47]). Sie zeigen die grundsätzlichen Anschauungen des Dichters über das Theater und die Religion. Claudel schreibt an die Zeitung „Le Temps" anläßlich der im Théâtre de l'Oeuvre durch Lugné-Poe inszenierten Aufführungen von L'Otage (Der Bürge, 1911 erschienen) im Juni 1914: Das katholische Theater: „... Wenn das Werk so günstig aufgenommen wurde, so darum, weil die Zuschauer, die zum überwiegenden Teil meinen religiösen Überzeugungen fremd gegenüberstehen, dennoch die tragische Kraft herausgespürt haben, die in dem Eingreifen eines Anrufes aus einer höheren Welt in unser individuelles und tägliches Dasein ihren Ursprung hat. Die mehr oder weniger kläglichen Zustände, unter denen wir alle leben, halten trotz allem in uns das Gefühl wach, daß es in uns etwas Ungenutztes gibt, das noch nicht in Erscheinung getreten ist und das vielleicht gerade das Beste und Tiefste in uns ist. Diesem Bedürfnis, diesem großen verborgenen Verlangen, kommt die durchschnittliche Kunst unserer Tage so wenig entgegen wie die landläufigen Morallehren"[48]). Er findet die gegenwärtige Kunst kraftlos und unecht. „Eine Kunst, die, statt den ganzen Menschen zu beanspruchen, den besseren Teil dem Abfall überantwortet und zu nichts anderem führt als zu Pessimismus und Niedergeschlagenheit über die eigene Ohnmacht[49])." Dieses ganze Versagen führt der Dichter darauf zurück, „daß wir aufgehört haben, Christen zu sein". Und nun fährt er fort: „Die Kraft des Christentums beruht zunächst einmal darauf, daß es ein Prinzip des Widerspruchs ist. Seine Forderungen, so übersteigert und unvernünftig sie auch erscheinen mögen, sind dennoch die einzigen, die wirklich unseren Kräften und unserer Vernunft entsprechen. ... Sie rufen den ganzen Menschen auf, seine Einsichtsfähigkeit, seine Willenskraft und sein Empfindungsvermögen, sie verpflichten uns zu einem Zustand dauernder Bereitschaft, zum Kampf gegen die Leidenschaften, gegen leichtfertige Zweifel, zu diesem nicht nachlassenden Kampf reichen unsere Fähigkeiten eben aus." Dieses Prinzip des Widerspruchs ist für die Kunst ebenfalls unerläßlich, nur dieses Prinzip verleiht ihr ein Gestaltungsvermögen. „Der wesensmäßige Konflikt, den das Christentum in uns wachruft, stellt die dramatische Antriebskraft und darüber hinaus das große Hilfsmittel für unser sittliches und soziales Dasein dar[50])." Der christliche Glaube biete nun vom Standpunkt der Kunst zwei Vorteile: „Der erste besteht darin, daß er durch die Verpflichtung, täglich bei uns Einkehr zu halten, zu beten, unsere Handlungen vor uns Revue passieren zu lassen, sie mit dem hohen Ideal, das uns vorgehalten wird, zu vergleichen, ... daß er ... unserem Innenleben eine Elastizität, einen Reichtum, eine Sensibilität verleiht, die den am lautesten gepriesenen Werken des eben zu Ende gehenden neunzehnten Jahrhunderts aufs jämmerlichste fehlen." Wieder ein Angriff auf das 19. Jahrhundert, vgl. oben

[47]) Auch Oeuvres complètes XV: Le théâtre catholique, p. 130; ferner: Religion et poésie, p. 141. Deutsche Ausgabe in: Gesammelte Werke V, S. 246 ff. Das katholische Theater, I. Brief an den „Temps", Juni 1914, S. 246 ff.; II. Brief an den „Figaro", 14. Juli 1914, S. 249 ff; Glaube und Dichtung, S. 253 ff.

[48]) Ebd. S. 246. [49]) Ebd. S. 247. [50]) Ebd. S. 248.

S. 325. „Der zweite Vorteil besteht darin, daß er unsere inneren Hilfskräfte stärkt und uns zugleich daran hindert, uns an ihnen als eines Endzweckes genügen und es bei einer unfruchtbaren Innenschau bewenden zu lassen"[50]). Im zweiten Brief an den Figaro vom 14. Juli 1914 geht er wieder von den Aufführungen des „Bürgen" aus und wendet sich dann der „alten Streitfrage" zu, „ob zwischen dem Katholizismus und dem Theater Beziehungen möglich sind"[51]). Er behandelt die kritische Stellungnahme kirchlicher Autoritäten zum Theater, insbesondere den Brief des Bischofs Bossuet an P. Caffaro, dann auch den Standpunkt Pascals, der die menschliche Vernunft verschmäht und Gefühle verdammt — Claudel bezeichnet ihn deshalb als Ketzer — gibt die Tatsache, daß in der Kunst und im Theater Leidenschaften geschildert werden, zu und meint dann ausdrücklich: „Wenn jedoch die dramatische Kunst dank der einzigartigen Macht, die sie auf die Seelen ausübt, indem sie sie sozusagen in die Handlung einverleibt, nur von einem gewissen Nutzen für den Glauben zu sein vermag, so liefert dieser ihr dafür unschätzbare Vorteile"[52]). Als erstes findet er, „daß der Glaube jeden heutigen Menschen dazu zwingt, in einer wesensmäßig dramatischen Sphäre zu leben"[52]). „Der Christ lebt, wie der heilige Paulus sagt, Menschen und Engeln ein Schauspiel. Er steht ständig in der Arena, »auf der Bühne«. Für ihn ist das Leben nicht eine unzusammenhängende Aneinanderreihung von vagen, unvollendeten Gesten, sondern ein klar umschriebenes Drama, das einer Lösung, das einem Sinn entgegenstrebt"[52]). Vgl. oben S. 327 über das Welttheater! Claudel bezeichnet als zweiten Vorteil, „daß der Glaube in die Kunst »ein Prinzip des Widerspruchs« einführt. Er verbietet jede eitle Selbstgefälligkeit des Virtuosen, er zwingt den Künstler zur Überlegung und zum Kampf . . ." „Der dritte Vorteil besteht darin, daß der Glaube jeder unserer Handlungen, sobald sie dargestellt werden, ob ihr eine Schuld anhaftet oder nicht, einen symbolischen Charakter verleiht." Alles geschehe „mit dem Blick auf eine höhere Wirklichkeit, auf das große Schöpfungs- und Heilsdrama, das als Hintergrund dient und von dem hier eine Art Sonderkommentar, ein Gleichnis in Handlungsform vorgeführt wird"[53]). Vorausgeahnt sind hier die vielen Bibelkommentare des greisen Dichters, die immer wieder in diesem Sinne die Heilige Schrift auszudeuten versuchen. Claudel fährt fort: „Der vierte Vorteil endlich besteht darin, daß der Glaube unser Wesen erleichtert und befreit, indem es ihm dieses letzte Ziel vor Augen führt, für das es bestimmt ist"[53]). Er erläutert dies, und stellt das Gute, das allein die Kraft habe, zusammenzufügen, dem Bösen gegenüber. Das „Gute allein hat die Kraft, nicht nur zwischen einigen Gefühlen, sondern zwischen allen die Ordnung herzustellen, innerhalb der sie ihren Halt und ihre Befriedigung finden. Die Revolte, die menschliche Liebe, die Lebensfreude und so weiter, das fügt nur unzulänglich zusammen, da diese Gefühle von sich aus nicht die Kraft besitzen, die Welt in ihrer Totalität wahrzunehmen, und somit auch nicht die unauflösbaren Harmonien erwecken." Er schließt dann: „Die rein weltliche Kunst, die mit der Renaissance einsetzt, hat ihre Zeit gehabt, ihre Möglichkeiten sind offen-

---

[51]) Ebd. S. 250. [52]) Ebd. S. 251. [53]) Ebd. S. 251 f.

bar erschöpft"[53]). Und nachdem schon vorher die Lösung des Tristans als „stets armselig, ja beinahe lächerlich" von Claudel trotz des Zaubers der Musik hingestellt wurde, betrachtete er nun den Brand, der Walhalla in Flammen setzt, als „das tragische Ende jener Einbildungskraft, deren Versagen dieser große Mann erkannt hatte. Darum schrieb er im Anschluß an den fluchbeladenen »Ring« den »Parsifal«, der nach seinen eigenen Worten ein »szenisches Weihespiel« ist und das Programm einer neuen Zeit"[53]).

So schrieb Claudel 1914 und suchte den katholischen Glauben mit dem Theater zu konfrontieren, wobei er — was ihn für bezeichnend ist — die Vorteile des Glaubens für das Theater, für die dramatische Kunst allerdings in einer neutralen Zeitung herausarbeitete. Es folgte dann „Der seidene Schuh" und 1927 hielt der Dichter in Baltimore am 14. November wieder einen Vortrag über „Religion et Poésie", der mit dem Titel „Glaube und Dichtung" in der deutschen Ausgabe erschienen ist[47]). „Thema meines Vortrages soll die französische Dichtung sein und die Gründe, warum sie meiner Meinung nach einen engeren Zusammenhang mit dem Glauben haben sollte, als dies in der Vergangenheit der Fall war"[54]).

So spricht er über die französische Dichtung der letzten Jahrhunderte, behandelt die Themen des XIX. wie die Revolte, die Verzweiflung und den Zynismus, die Evolution von seinem katholischen Standpunkte aus, behauptet dann, daß der katholische Dichter vor seinen Brüdern einen ungeheuren Vorteil habe und behandelt konkret folgende drei „Vorteile oder Hilfsmittel, die der Glaube der Dichtung zur Verfügung stellt"[55]). Diese sind der Lobgesang (als Ausdruck des tiefsten Bedürfnisses der Seele von den Veda-Hymnen bis zum Sonnengesang des heiligen Franziskus), Freude und Sinn (im Gegensatz zu jeder Art von Skeptizismus) und schließlich: das Drama. Claudel findet, daß in einer Welt ohne sittliche Wertmaßstäbe es auch kein Drama gebe, weil es keinen Kampf gibt, „und es gibt keinen Kampf, weil es nichts gibt, für das zu kämpfen sich lohnte"[56]). In der christlichen Weltanschauung hingegen findet er: „Wir sind imstande, unabsehbar Gutes und unabsehbar Böses zu tun. Wir haben unseren Weg zu finden, ob wir geleitet werden wie die Helden Homers durch Freunde oder unsichtbare Feinde, durch beunruhigende und unvorhergesehene Fährnisse hindurch, auf Höhen des Lichts oder zu Abgründen des Elends oder ob wir uns verirren. Wir sind die Schauspieler eines äußerst interessanten Dramas, das von einem unendlich weisen und guten Autor geschrieben wurde und in dem wir eine entscheidende Rolle spielen, aber in dem wir unmöglich im vorhinein auch nur die unbedeutendste Lösung erraten können. Für uns ist das Leben stets neu und stets interessant, weil wir in jedem Augenblick etwas Neues zu lernen und etwas Notwendiges auszuführen haben. Der letzte Akt ist, wie Pascal sagt, stets blutig, aber er ist auch immer herrlich, da der Glaube das Drama nicht nur mitten ins Leben gestellt hat, nein, er hat auch an sein Ende durch den Tod die höchste Ausdrucksform des Dramas gestellt: für jeden wahren Jünger unseres Göttlichen Meisters besteht dies im Opfer"[57]).

---

[54]) Ebd. S. 253. [55]) Ebd. S. 258. [56]) Ebd. S. 259. [57]) Ebd. S. 260.

Diese bedeutungsvollen Äußerungen über die Verbindung von katholischer Religion mit dem Theater unter Bezugnahme auf die Idee des Welttheaters (siehe oben S. 327) geben nun den letzten Sinn, den Claudel für das Theater aufstellt, ein Sinn, der in den späteren Werken wie etwa dem Buch von Christoph Kolumbus (entstanden in erster Fassung 1927), Johanna auf dem Scheiterhaufen (1938), Die Geschichte von Tobias und Sara (1942) hervortritt und durch den sie allein voll verständlich sind. In den Radiogesprächen hat er dann auch alle seine späteren dramatischen Werke ausdrücklich als objektive Schöpfungen[56]) bezeichnet. Erst aus dieser religiösen Schau sind sowohl „Der seidene Schuh" als auch die eben genannten dramatischen Schöpfungen seiner letzten Jahrzehnte voll zu verstehen, wie sich der Dichter auch in seinem sonstigen literarischen Schaffen vor allem mit Durcharbeiten und Kommentieren von Bibeltexten befaßt hat[59]).

Nur wenige Worte sollen noch die obigen Ausführungen bestätigen. Claudel, der schon frühzeitig über Theater und Leben nachgedacht hat, ist stets mit dem Theater verbunden; seine Personen sind, wie er oft selbst bekennt, z. B. in den Mémoires improvisés[60]) er selbst, er stellt sich in allen Personen selbst dar, gerade etwa in den Gegenspielern Coûfontaine und Turelure in „L'Otage", wofür noch viele Belege gebracht werden könnten[61]). Das Publikum nahm ihn zuerst kühl auf, bis ihm, dem ferne weilenden und dem Pariser Getriebe entrückten Dichter, auch öffentliche Anerkennung und Ruhm zuteil wurde. Dann aber nahm er, der hochangesehene Diplomat und Dichter, eben wie etwa in den oben angeführten Briefen öffentlich zu den letzten Fragen von Drama und Leben Stellung, was etwa gleichzeitig in dieser Weise im deutschen Sprachraum kaum von einem Mann in gleicher oder ähnlicher amtlichen Stellung erfolgt ist. Durch die Korrespondenz erfahren wir wie durch weitere Prosaschriften genaueres über die von ihm gewünschten und gemeinten Interpretationen, die nicht immer einander vollständig entsprechen. Aufgabe späterer Claudelforschung wird es sein, die Entwicklung der Interpretationen des Dichters zu erforschen und mit seinem Leben und seinen Stellungnahmen in Beziehung zu setzen, dabei aber

---

[58]) Gespräche mit Paul Claudel, S. 198: „Der große Unterschied aller Theaterstücke, die nach 1909 entstanden sind, gegenüber den früheren, besteht, um einen modischen, etwas anmaßenden Ausdruck zu gebrauchen, darin, daß bei mir bis 1909 das subjektive Element dominierte. Erst seit 1909 nahm ich einen gewissermaßen von außen gewählten Standpunkt ein, einen konstruktiven Standpunkt. Diese objektive Seite hat sich bei mir mehr und mehr durchgesetzt."

[59]) Vgl. oben Anm. 1 mit den Übersichten bei Fumet und in der Ausgabe des Théâtre de Paul Claudel der Bibliothèque de la Pléiade!

[60]) Gespräche mit Paul Claudel, S. 199: „Keine meiner Gestalten stellt ausschließlich mich dar, man findet mich gleichzeitig in sämtlichen Gestalten."

[61]) Ebd. S. 207: „In das Drama, das sich zwischen meinen verschiedenen Gestalten abspielt, bin ich aufs engste verstrickt, und wäre es nur durch das Blut, aus dem ich hervorgegangen bin." So trage er in sich die zwei Rassen, die beiden Berufungen, die des alten Adels (der Coûfontaine in „Der Bürge") und die der Plebejer, „deren mehr oder weniger sympathischer Sprecher Toussaint Turelure ist." Auf die Frage von J. Amrouche: „Mit einem Wort, Sie sind Coûfontaine und zugleich Turelure?" erwiderte Claudel: „Ganz richtig", und führte dann hier und auch sonst mehrfach seine enge Verbindung mit den Gestalten seiner dramatischen Werke aus.

auch die Umformungen und Neubearbeitungen mit den Diskussionen, die vorhergehen und folgen, zu betrachten.

Zum Abschluß mögen statt vieler anderer Stellen das Bekenntnis der Schauspielerin Lechy Elbernon über das Theater folgen, die auf die Fragen der Frau Martha, die nie ein Theater besucht hat, ihr es zu erklären sucht. Die Stelle folge ohne weitere Interpretation[62]).

„Ich kenne die Welt. Ich bin überall gewesen. Ich bin Schauspielerin, wissen Sie. Ich spiele auf dem Theater. Das Theater — Sie wissen nicht, was das ist . . . ?

Da ist eine Bühne und ein Zuschauerraum.

Alles ist geschlossen, und die Leute kommen am Abend hin und sitzen einer hinter dem anderen und schauen . . .

Sie schauen auf den Bühnenvorhang. Und auf das, was es hinter ihm gibt, wenn er aufgezogen ist. Und auf der Bühne passiert etwas, als ob es wirklich wäre.

(*Martha:* Aber wenn es nicht wirklich ist! Das ist wie die Träume des Nachts im Schlafen.)

So kommt man auch des Nachts ins Theater . . .

Ich schau auf die Leute, und der Zuschauerraum ist nichts als lebendes angezogenes Fleisch.

Und sie bedecken die Mauern wie Fliegen, bis zur Decke hinauf.

Und ich sehe diese Hunderte von weißen Gesichtern.

Der Mensch langweilt sich, und die Unwissenheit heftet an ihm seit seiner Geburt.

Und da er von nichts weiß, wie es anfängt und endet, deshalb geht er ins Theater.

Und er schaut sich selbst,

Die Hände auf den Knieen. Weint und lacht und hat keine Lust fortzugehen.

Und ich schaue sie mir auch an und ich weiß, daß da der Kassierer ist, der weiß, daß man ihm morgen die Bücher revidiert,

Und die ehebrecherische Mutter, deren Kind krank liegt, und der soeben zum erstenmal gestohlen hat,

Und der, der nichts getan hat den ganzen Tag.

Und sie schauen und horchen, als ob sie schliefen.

(*Martha:* Das Auge ist da, die Wahrheit zu sehen,

Und das Ohr, sie zu hören.)

Was ist das, die Wahrheit? Hat sie nicht siebzehn Hüllen wie die Zwiebel?

Wer sieht die Dinge, wie sie sind? Gewiß, das Auge sieht, das Ohr hört.

Aber der Geist allein erkennt. Und deshalb will der Mensch mit Augen sehen und mit Ohren kennen, was er im Geiste trägt, nachdem er es hat hinausgehen lassen.

---

[62]) Deutsche Übertragung der ersten Fassung von Franz Blei, S. 32 f.; die Übertragung der zweiten Fassung weist (Ges. Werke II, S. 356 ff.) einen etwas geänderten, weniger prägnanten Text auf (vgl. Anm. 17).

Und so zeige ich mich auf der Bühne.

(*Martha:* Schämen Sie sich da nicht?)

Ich schäme mich nicht. Aber ich zeige mich,

Und ich gehöre ganz allen.

Sie hören mich, und sie fühlen, was ich sage; sie sehen mich an, und ich trete in ihre Seele ein wie in ein leeres Haus.

Ich spiele die Frauen,

Das junge Mädchen und die tugendhafte Gattin mit der blauen Ader an der Schläfe und die betrogene Kurtisane,

Und wenn ich aufschreie, höre ich den ganzen Zuschauerraum stöhnen."

BÜHNENPERSPEKTIVE UND DRAMATURGIE IM BAROCKZEITALTER

Von Margret Dietrich (Wien)

Wenn ich einen ersten Versuch wage, die Beeinflussung dramaturgischer Formen durch die Bühnenperspektive im Barockzeitalter zu beleuchten, so muß ich dabei mehrere Entwicklungsschichten voneinander abheben, die in zeitlicher Folge einander ablösen: die des Frühbarock, die mit der Spätrenaissance noch zeitlich überschichtet ist; die des Hochbarock, die das Erbe der vorangegangenen Zeit sehr bewußt sich zu eigen macht und dramatisch auswertet, und schließlich die des Spätbarock, in dem die Traditionen verflachen und neue Kräfte Eingang finden. Im wesentlichen liegt mir daran, die Stufe vom Früh- zum Hochbarock abzutasten, zu zeigen, wie einzelne, in der Renaissance schon vorhandene Elemente der perspektivischen Bühnengestaltung und der künstlerischen Ausdrucksformen aus ihrer heterogenen Vielfalt und Isoliertheit gelöst werden und mit Hilfe der immer intensiver dramaturgisch genutzten perspektivischen Mittel in die großen hochbarocken Gesamtkunstwerke hineinwachsen, in denen Bühnenraum und dramatisches Geschehen in bewältigter Zueinanderordnung und typisch barocker Variationsfähigkeit ihre repräsentative Kraft entfalten.

In der Renaissance spielte die Bühnenperspektive für den dramaturgischen Bau der aufgeführten Komödien kaum eine Rolle. Podienbühne, Wagenbühne, die Mansionen der religiösen Marktplatzspiele kannten die Perspektive nicht. Auch die sogenannte Terenzbühne der Humanisten mit ihren Vorhangzellen war nicht auf perspektivische Wirkung eingestellt. Einen rein dekorativen Hintergrund bildeten die Architekturwände der Scenae-frons-Bühnen, selbst dann, wenn sie — wie in Vicenca — bereits perspektivisch-plastisch angelegte Straßenzüge hatten. Die Straßenzüge von Scamozzi wurden für das Spiel nicht genutzt. Und selbst die perspektivische Spielraumbühne mit ihren Stadtprospekten, Veduten und Winkelrahmen, mit ihren drei Auftrittsgassen für die Schauspieler wirkte nicht strukturbildend auf das Drama ein. Es handelte sich hier, im italienischen Bereich, um Einortdramen, deren Verlauf dem Antike-Verständnis der Renaissance von Einheit des Raumes, der Zeit und der Handlung im Drama entsprach.

Das Aufblühen der Intermedienwelt mit ihren hochentwickelten Künsten der Bühnenmaschinerie, ihrer Erschließung ständig wechselnder Räume, ihrem Einbeziehen von Himmel und Hölle, Olymp und Orkus ließ ebenfalls die Dramenstruktur vorerst völlig unberührt. Ganz verschiedene theatralische Welten — die eine der Renaissance des antiken Dramas, die andere dem festlichen Gepräge

der Trionfi verpflichtet — wurden hier in den Komödienaufführungen und Festen der Fürstenhöfe ineinanderkomponiert und boten einen seltsamen Reiz im Wechsel des statischen und des dynamisch bewegten Raumgefüges. Dennoch schufen diese Intermedien die Voraussetzung für das perspektivbewußte Drama des Barockzeitalters, speziell des Librettos, das sich auf seine Weise der Dynamik der Perspektivbühne verbündete und sie voll ausschöpfte.

Der Weg von den Intermedien der Spätrenaissance zum hochbarocken Opernlibretto, dem Tummelplatz des Perspektivtheaters, ist sehr seltsam zu beobachten. Vieles, was in den Intermedien rein raummäßig und thematisch schon gestaltet ist, findet sich in ganzen Traditionsreihen wieder — und doch ist es später einem ganz anderen Gesamtbewußtsein verbunden, das die Art der Perspektive, der Dimensionen, verändert und barock prägt; das die Möglichkeiten schafft, auch das dramatische Geschehen ganz einzubeziehen in diesen großen Darstellungsprozeß auf der Bühne, der in seinen Perspektiven barockes Welttheater schafft.

Die Perspektivbühne der Intermedien, soweit eine solche Perspektivbühne in diesen Intermedien gestaltet wurde, ist vorwiegend eine technisch-ästhetische Errungenschaft des Theatralischen, Ausdrucksform hohen artistischen Könnens — ebenso wie die anderen Künste, die in den Intermedien geboten wurden: Sologesang, Madrigalkunst, konzertante Einlagen, Ballett, Turnierspiel. Thematisch unverbunden stehen die frühen Intermedien der Mediceerfeste; man sieht, wie es Graf Bardi nur mit Mühe gelang, zumindest eine lose Verknüpfung dieser frühen Intermedien mit dem jeweiligen Anlaß des Festes herzustellen.

Sich wandelnde Landschaften, Felsen, Berge, Seen, Klippen, Küsten, Wäldchen, Grotten, Paläste, liebliche Wiesen, Wolkenmaschinen, Höllenstädte aus den Versenkungen wurden aufgeboten, um den Göttern, Helden, Nymphen, Satyrn, Schäfern und Allegorien Gelegenheit zu geben, mit Gesang, Musik und Tanz zu brillieren, kostbare Kostüme zu tragen, humanistische Kenntnisse zu bezeugen und dem Herrscher zu huldigen. Ein dramatischer Zusammenhang der einzelnen Intermedien war kaum angestrebt.

Die Komödie wirkt inmitten dieser Prachtentfaltung — soweit es das Szenische angeht — fast spartanisch; sie unterliegt ganz anderen Gesetzen der Wirkung. In ihrer Kompetenz lag die Verknüpfung der dramatischen Situationen — aber unter dem Aspekt der Einheit von Raum und Zeit —, ihr oblag der Reiz gewitzter Wortführung, im Gegensatz zu den Madrigalkompositionen der Intermedien, in denen es nicht auf Verständnis des Textes, sondern auf musikalische Wirkung ankam. Komödie und Intermedien waren getrennte Welten. — Gelang aber ein einheitlicher Plan für die Intermezzi, wie bei den Mediceerfestlichkeiten des Jahres 1589, so stand auch hier eine Bindung an die Komödienwelt vollkommen außer Debatte. Die gleichen Intermezzi wurden in drei verschiedene Komödien eingebaut.

Dennoch geben gerade diese Intermezzi grundlegende Impulse für den Einfluß, den die Perspektivbühne im Barock auf das Libretto ausüben sollte.

Das alte statische Element der gesprochenen, auf die drei Einheiten hin angelegten Komödie wird im Zuge der Opernentwicklung gleichsam eliminiert. Die

Ausbildung des Solokunstgesanges, des Solomadrigals und des Rezitativs springt in den Entwicklungsgang ein, in dem es gelang, die Elemente der Intermezzi dramaturgisch zu verarbeiten, d. h. sie in dramatische Zusammenhänge zu bringen und die Sukzession ihrer Spielräume für das Drama fruchtbar zu machen.

Freilich, die alten Balletteinlagen, die Combattimenti, die Gesang- und Orchesterstücke, die einen Teil des Glanzes der Intermedien ausgemacht hatten, behalten weitgehend ihre Einzelgeltung im barocken Kunstwerk. Sie werden nicht abgeschliffen zugunsten einer neuen Einheit, nicht aufgesogen oder total amalgamiert. Noch in der Spätzeit erkennt man ihre elementare Selbständigkeit und Geltung. Das gilt sowohl für die Zwischenakt- und Finalballette wie für die Turniernummern einer Oper, die Combattimenti behalten ihre Eigenart in der Erstürmung von Festungen und Schiffsschlachten. Aus den Airs und Sololiedern wachsen die neuen Formen der Arien, aus Madrigal und Villanellen die Chorpartien, aus den konzertanten Einlagen die Ritornelle und Sinfonien — aber all diese Einzelelemente, die auch im Barock für sich genossen werden, sind im 17. Jahrhundert doch — wenn auch manchmal etwas gewaltsam — eingebaut in den Strom des dramatischen Zusammenhanges, in die Gesamtperspektive des dramatischen Geschehens.

Die meisten der Raum- und Motivelemente der hochentwickelten Barockoper finden sich schon in den frühen Intermezzi — aber hier noch, vom Dramatischen her gesehen, in heterogener Vielfalt, während später eine großbogig einheitliche Vielfalt erstrebt wird, die das barocke Weltbild vom Himmel durch die Welt zur Hölle vielgestaltig widerspiegelt.

Der additive Sammelcharakter der Renaissance für artistische Gestaltungsformen, der alles Künstlerische zusammenrafft zu festlicher Steigerung, weicht einem dramatischen Gesamtkonzept für die Vielfalt der Künste, die zu einem Gesamtthema, einem darzustellenden Handlungsgeschehen, einem durchgehenden Motiv versammelt werden.

Das Jahr 1600, das durch Ubaldus in der Perspektivtheorie der Bühnentechnik so bedeutsam wurde — gelang hier doch die theoretische Begründung der Kulisse! —, bildete auch einen bedeutsamen Wendepunkt für die dramaturgisch organische Anwendung der Perspektivkünste. Peris viel berufene „Euridice" und Caccinis bedeutsames Werk „Il Rapimento di Cefalo" wurden aufgeführt. In diesen Werken gelang ja nicht nur die musikalische Durchkomposition des Opernwerkes, sondern auch die dramaturgische Durchkomposition der perspektivisch sukzessiv sich entfaltenden Bühnenräume, denen in Zukunft die rasch wechselnde Kulisse ein getreuer Helfer sein sollte.

Die durchkomponierte, vorher entstandende Madrigalkomödie, dieses eigenartige Kind der Spätrenaissance, dem Orazio Vecchi, Alessandro Striggio, Giovanni Croce und Adriano Bianchieri zu artistischer Wirksamkeit im Musikalisch-Szenischen verhalfen, hatte weitgehend auf Sukzession der Bühnenräume verzichtet, von einer dynamisch dramaturgischen Anwendung der Perspektivbühne keinen Gebrauch gemacht, sondern den Einortspielraum beibehalten. Gerade in der Nutzung der Wandel-Szene aber liegt der Reiz der neuen Perspektivgestaltung.

Die dramatische Sukzession der Szenen und die entsprechenden Verwandlungen der Bühne im Barock sind als Perspektivkünste zu verstehen. Dramatische Sukzession und Verwandlung der perspektivischen Bilder verbinden die Perspektive des Raumes mit der der Zeit.

Hatten die Gestaltungen der Intermezzi wohl den Vorzug der Raumperspektive, so fehlte ihnen doch die Qualität der durch eine dramatische Verknüpfung gegebenen Zeitperspektive in ihrer Sukzession. Das barocke Perspektivbewußtsein und der Wille, die Dinge, die Einzelheiten in ihren großen Zusammenhängen zu sehen, dem irrationalen Zusammenspiel der Kräfte nachzugehen, schuf hier die schöpferischen Impulse.

„Euridice" setzt erst zögernd ein mit der dramaturgischen Nutzung der perspektivischen Sukzessionsbühne: Prolog und sechs Szenen spielen sich in zwei Dekorationen ab. Umrahmt von den Szenen in den „köstlichen Wäldern" spielt die vierte Szene in der Unterwelt.

Kraftvoller und farbiger nutzte Caccini die Bühnenkünste der dramatisch engagierten Sukzessionsperspektive für sein Opernwerk vom „Raub des Cefalo". Die vielfachen Verwandlungen der Szene sind ganz eingebaut in das Geschehen um Aurora und Cefalo, deren Liebe die Götter und Elemente in Verwirrung bringt.

Wie weit bei all diesem Schaffen Dantes „Göttliche Komödie" mit ihrer Folge der Gesänge in den verschiedenen Bereichen von Erde, Hölle, Paradies und Himmel mit im Spiel war, läßt sich nicht so ohne weiteres festlegen; der Hinweis hierauf, den auch Nagler gibt, mag genügen.

Die Huldigungsidee anläßlich des Festes ist bei Caccini nun auf Prolog und Nachspiel konzentriert, eine dramaturgische Form, die sich bis ins Spätbarock hinein gehalten hat. Das dramatische Geschehen ist in die durch die Intermezzi erschlossenen Bühnenräume hineinkomponiert. Manches Ornamentale — sowohl in bezug auf die eingeführten Personen als auch in bezug auf szenische Effekte — trägt noch Intermezzo-Charakter. Dieses Ornamentale tritt in der Folgezeit in Monteverdis geschlossener Choroper „Orfeo" — mehr zurück und es gilt als besonders ruhmvoll, die Gesamtkomposition dramaturgisch zusammenhängend den szenischen Voraussetzungen einzufügen. Der große Corneille noch brüstete sich, die Maschinen, die in seiner „Andromède" vorkommen, nicht nur als angenehme Zutat eingefügt zu haben (das wäre Renaissance-Geist), sondern sie gerade an den Verknotungspunkten als dramatisches Agens eingreifen zu lassen: „Sie sind — meint er — für den Gang der Handlung so notwendig, daß man keine von ihnen ausschalten kann, ohne das ganze Gebäude zu Fall zu bringen." Unwillkürlich drängt sich die Assoziation zu Leibniz' „prästabilierter Harmonie", seinem Uhrenvergleich des Weltgetriebes auf — in dem Rädchen um Rädchen seit Ewigkeit im Plane Gottes (des Fatums, wie die Oper es nennt) eingesetzt sind und keines ausfallen darf. — Und wie rühmt Corneille den dramatischen Charakter der kostbaren Bühnenräume, ihre sinnreichen Perspektiven, ihren charakteristischen Wandel im Gesamtkonzept seines Dramas. Das ist durchgebildete Anwendung der Perspektive im dramatischen Vorwurf! Dabei muß man bedenken, daß Corneille sein Drama für eine bereits fertige Dekoration Torellis von Rossis „Orfeo"

schrieb — so wie später Molière seinen Entwurf von „Psyché" für die Dekorationen Vigaranis zu Cavallis „Ercole amante" schuf.

Damit berühren wir eine charakteristische Komponente des hochbarocken Opernschaffens. Das Drama, das Libretto, wird szenischen Voraussetzungen eingefügt — aber die szenischen Voraussetzungen werden dramaturgisch verarbeitet, schöpferisch erobert. Dies sind — wie wir beobachten können — zum größten Teil szenische Voraussetzungen, die nicht zuletzt in ihren Elementen aus der Intermezzizeit stammen. In jener Zeit schon bildeten sich Typen der szenischen Gestaltung aus, die zu einem eigenartigen Kanon in der späteren Entwicklung der Dramaturgie des Librettos führten, einem Kanon, an den sich der Librettist hielt und seine Stoffe entsprechend auswählte. Nicht jeder Stoff eignete sich für diesen Kanon.

Beliebt für die Prologe werden die Musenberge mit Apoll und den Musen, wie „Cefalo" sie vorgebildet hatte; oder ländliche Gegend mit kleinen oder großen Wolkenmaschinen für Götter, Fama oder sonstige Allegorien, wie sie in Buontalentis Intermezzi gestaltet sind; oder Atrio reggio mit Heroen, die dem Herrscher huldigen. Das große Schlußtableau der Intermezzi kehrt ebenso stereotyp im Barock wieder: der geöffnete Himmel mit Hunderten von Göttern, während auf der Erde Helden oder Schäfer oder Kavaliere ihr Ballett tanzen; oft wird auf der dritten Ebene noch ein Wasserballett mit Meeresgöttern, Tritonen, Najaden und Nereiden hinzugefügt.

Die fünf Akte zwischen Prolog und Licenza zeugen noch bis hinauf zu den Vigaranis und den Burnacinis von den Intermezzokünsten und der frühen Oper. Eine ganze Orkus- und Höllentradition schloß sich, meist im 4. Akt, an die ersten Höllengestaltungen an. Das Barock schwelgt in Höllenphantasien. Besonders geeignet galten Stoffe, die sich in die Unterwelt begaben, wie Alceste, Orfeo, Proserpina, die Schmiede des Vulkanus usw. — Eine „Klufft-Höhle", unterirdische Grotte, wurde vielfach für den ersten Akt der Oper als brauchbar angesehen; Antipoden der hellen Götter entstiegen ihr, Drachen, Dämonen, Invidia, Zentauren und ähnliches mythologisches Gezücht, wie es in den Intermezzi schon gezeigt wird. — Charon in seinem Nachen auf den Gewässern des Styx vor der brennenden Stadt Dis erhält seine Rolle von den Intermezzi an bis zu Cestis „Pomo d'oro", Molières „Psyché", Lullys „Alceste" und vielen anderen Werken. Düstere Felslandschaft oder Einöde nehmen ihren Siegeszug ebenso wie Meer in Gewitter und Sturm mit Schiff in Not, rettenden Walfischen oder Delphinen. Der Drachenkampf, wie ihn Apoll im 3. Intermezzo von 1598 liefert, findet im 3. und 4. Akt vielfache Nachfolge, sei es Perseus' Kampf gegen das Seeungeheuer, das Andromède bedroht, sei es der Kampf der Boreassöhne gegen die auf dem Drachen reitende Medea im Marswald auf Kolchos. Waldlandschaft, Blumenwiese, Hain und Garten geben die Folie für Liebesszenen. — Die Grunddekorationen der florentinischen Intermezzi, der „Euridice", des „Cefalo" und des Mantuanischen „Orfeo" erkennt man nicht nur in De Chapotons „La Descente d'Orphée aux Enfers" (1642), in Rossis „Orfeo" (1645), in Corneilles „Andromède" (1650), seinem „Toison d'or" (1660), in Cavallis „Ercole amante"

(1662), in Molière=Corneilles „Psyché" (1671), in Sbarra=Cestis „Il pomo d'oro" (1668), in Draghis „La conquista dell'vello d'oro (1678), sondern in vielen anderen Werken.

Das Turnier, ein weiteres Element der Renaissancewelt, wird ebenfalls in den Gesamtduktus der großen Huldigungsoper aufgenommen und verschmolzen, dem Gesamtgeschehen verknüpft, ohne seine Eigenart aufzugeben. Durch diese Einschübe, die dramaturgisch verarbeitet sind, aber ihren Eigenwert behalten, bekommt der Duktus des dramatischen Flusses diesen merkwürdigen Rhythmus von Ballungen und Entladungen, Stauungen und Strömungen, wie er für das Barockkunstwerk an sich charakteristisch ist. Das gilt auch für die Art der dramaturgischen Ballettverarbeitung. — Die Turnierszenen brachten neue Typendekorationen und neue dramatische Szenen, die im Frühbarock und Hochbarock pompös gestaltet werden, in den Intermezzi aber auch schon vorbereitet sind: Amazonenkämpfe, Schiffsschlachten, Sturm auf die Festung, Kämpfe im Feldlager mit Kriegszelten, Szenen im Schiffsarsenal und in Rüstkammern. —

Wie kunstvoll all diese Elemente verschmolzen sind im hochbarocken Werk mag ein Blick auf die große Huldigungsoper „Il pomo d'oro" zeigen. Nur dem Wissenden wird die Herkunft der Elemente aus der theatralischen Welt der Orfeo=Stoffe, der Renaissanceturniere und Balletts deutlich.

Der Huldigungsprolog mit dem „Teatro della gloria Austriaca", mit „La Gloria Austriaca sopra il caval Pegaseo in Aria" findet leicht eine Parallele zum Musenberg des „Cefalo" und zu den zwölf Heroen im Vorspiel der Intermezzi von 1589. Wenn im ersten Akt Proserpina ihre Klage in der Unterwelt erhebt und Discordia auf ihrem Drachen in der Luft sich erbötig macht, Streit zu stiften unter den hellen olympischen Göttern, so steht dies in alter Tradition — ebenso wie das nächste Bild mit dem Nektargastmahl der Götter. „La selva d'Ida", der romantisch liebliche Ort für die Liebesszene zwischen Paris und Ennone ist uns nicht fremd. Die Göttinnen in ihren grandiosen Himmelsmaschinen, die Paris gewinnen wollen, sind ein altvertrautes Requisit. Die „Bocca d'Inferno" mit Charon und seinem Nachen hat — wie schon ausgeführt — eine sorgsam gepflegte Gestaltungstradition. Aeolus in seiner unterirdischen Caverna, der der Göttin Juno, der Herrin der Winde, helfen soll; das Feldlager des Athenerkönigs Cecrops, dem Pallas, die Streitbare, sich zuwendet; das Arsenal des Kriegsgottes Mars, des Liebhabers der Venus; all dies waren stehende Szenentypen der Barockoper. Es fehlt auch nicht das Ufer des Flusses, in den der verzweifelte Schäfer sich in seinem Liebeskummer stürzen will und von dem aus Paris, der Ungetreue, sich nach Sparta einschifft, um Helena in Empfang zu nehmen. Den Meeressturm mit Schiff in Not — hier mit herrlichen Matrosenchören in Paris Begleitung — können wir bis zum Intermezzo von 1589 und früher zurückverfolgen; ebenso die Vorstellung der kühlen Meeresgöttin Amphitrite, um die Neptun vergeblich wirbt. Wie Amor im „Cefalo" den Auftrag erhält, Aurora zur Vernunft zu bringen, so soll er hier Amphitrite für Neptun gewinnen, damit die Elemente beruhigt sind. Der große Kampf in der Arena zwischen den Truppen des Mars und des Cecrops sowie der spätere Sturm auf die Festung und das Amazonen=

ballett entstammen den Turnierspielen. Das kontrastreich eingebaute Zedernwäldchen der klagenden Schäferin Ennone hat manches Vorbild bis zurück zu den Wäldchen des klagenden Orfeo. Palast der Venus, Tempel der Pallas, Lustschlößchen des Paris weichen als Typen der Dekorationen und Szenen nicht vom Gewohnten ab. Den Trionfi-Aufzügen entlehnt der Siegeszug von Venus und Mars sein Profil. Auch die beiden bewundernswerten Himmelsdekorationen: die Göttin Venus hoch in den Lüften, in der Milchstraße, „sopra la sfera del fuoco" und die Schlußdekoration, die inmitten des geöffneten Himmels, der zahlreich versammelten Götter, das Gemach des Fatums öffnet, um dort das Bild der würdigsten Frau zu finden, der jungen Kaiserin, der der Apfel gebührt, während auf dem Wasser die Meergötter und auf der Erde die Kavaliere tanzen, hat vielfache Vorbilder. Schon das letzte Intermezzo von 1589 verfügt über 20 Gottheiten in den Lüften und ein gleichzeitiges Nymphen- und Schäferballett auf der Erde. „Cefalo" versammelt gar 100 Gottheiten in der Luft, während die Jäger den berühmten Chor Caccinis sangen zur Entrückung des Cefalo an den Himmel. Im Schlußintermedium von Molières „Psyché" sollten wenige Jahre nach der Aufführung des „Pomo d'oro" mehr als 300 Gottheiten am Himmel erscheinen.

Maschinen und Typendekorationen bildeten also einen gewissen Zwang für den Librettisten, der sich dieser Theaterform bedienen wollte, sei es nun als Drama mit Musik und Ballett, wie bei Corneille und Molière, sei es als große Oper, wie am Wiener Kaiserhofe.

Aber wie gelang es in dem betrachteten Falle dem gewiegten Librettisten Francesco Sbarra, den Stoff der Maschinenwelt ganz einzugliedern, ihn zu einem Himmel, Erde und Hölle umfassenden Huldigungswerk für das Kaiserhaus zu gestalten! Bedenkt man dazu, daß auch der Stoff zu der Oper der Renaissance entstammt, den alten Paris-Urteil-Spielen des 16. Jahrhunderts. — George Peele hatte ihn auch schon in England 1584 zu einem Huldigungsspiel auf die jungfräuliche Königin eingerichtet — dann begreift man erst recht, welch ein gewaltiger Schmelztiegel diese barocke Oper ist; ein Schmelztiegel, in dem die alten Elemente von Musik, Gesang, Ballett, Turnier, Trionfi, Allegorien und Götterwelt, mythologischen Stoffen und Huldigungsformen an den Herrscher mit neuen Impulsen versehen, zu imponierenden Konglomeraten verschmolzen werden; Konglomeraten, die ihre Einheit aus der bewältigten Vielfalt, aus der Zueinander-Komposition heterogener Ausdrucksformen der Künste erhalten. Es ist kein totaler Verschmelzungsprozeß, den die Libretti, Partituren, choreographischen Aufzeichnungen und Bühnenbildentwürfe widerspiegeln. Der Reiz liegt in der imposanten Zueinanderordnung des im Renaissancezeitalter unverbunden Nebeneinanderstehenden, der Reiz liegt in den Ballungen und Strömungen, den Kontrasten und Spannungen, die aus diesem Einanderzuordnen wachsen. Der Reiz liegt nicht zuletzt im Ensemble der Künste und Kunstschaffenden, die an diesem Werk beteiligt sind.

Wenn am Beginn eines jeden Werkdruckes aufgezeichnet wird, welche Komponisten, Librettisten, Theateringenieure, Ballettmeister und Fechtmeister hier ihre höchste, ingeniöse Kunst entfaltet haben, dann wird das Originäre in aller

Typik deutlich; die Hölle Burnacinis sah sehr anders aus als die Hölle Vigaranis oder Torellis; und die Klagearien oder Charonslieder Sbarras und Cestis unterschieden sich sehr von denen Quinaults und Lullys.

Die Variationsfähigkeit des gleichen Vorwurfs wird artistisch ausgebildet und stürmisch gefeiert. Für ihre Qualität hatte man umso festere Maßstäbe, als die gleichen Gegenstände, Motive und Geschehnisse dargestellt wurden.

Die dramaturgische Perspektivik und die Variationsfähigkeit sind dabei nicht nur künstlerisch-ästhetische Errungenschaften des Barockzeitalters, sondern zugleich auch Ausdruck der barocken Repräsentatio mit oft hochpolitischem Akzent: man denke nur an den politischen Bezug der Oper „La Gara" in Wien, an den politischen Aspekt von Corneilles „Toison d'or" oder an die hoch politischen Festlichkeiten des Dresdener Hofes, die die Beziehungen Augusts des Starken zu Österreich im „Goldenen Vlies" gestalteten. Die hergestellten Bezüge zum politischen Geschehen erschöpfen sich ja nicht in den Huldigungsakten, in Prologen und Schlußtableaux; sie bestimmen die Deutung des bewußt gewählten Stoffes, sie durchziehen das ganze Spiel mit Motiven und Anspielungen, die uns heute oftmals kaum mehr erfaßbar sind. Auch darin liegt eine interne Perspektive, die die Stoffe der Vergangenheit zur Gegenwart aktualisiert und mit Lebensbezug durchpulst. — Hier blieb nichts tote Materie, nichts antikes Museum, nichts exotische Kuriosität. Alles ist in Bezug zur Gegenwart und zum Anlaß des Festes gestellt, so wie die Helden der Oper zwar Alexander und Pirrhus, Proserpina, Paris und Jupiter heißen, aber barock gefärbte Kleider tragen und barocke Affekte haben.

Geschichte und Vergangenheit, Olymp und Orkus, exotische Ferne und antiker Mythos, Staatsaktion und das Leben der Großen bieten Räume und Boden, auf denen der barocke Mensch sich bewegt. Man legt diese Welten um die Schultern wie einen Pelz, einen Mantel, ein Kostüm. Unter dem Kostüm schlägt das barocke Herz.

Im Zuge der Barockentwicklung wurden nur wenige neue dramatische Szenen- und Dekorationstypen hinzugewonnen, die im mittleren Jahrhundert vorwiegend der immer stärker hervortretenden Welt der Staatsaktionen und geschichtlichen Hintergründe im Drama entwachsen. Die Turnierräume, auf die schon hingewiesen wurde, reichen noch mit einer Wurzel in die Intermezziwelt. Mit ihrer zweiten sind sie der Vorstellung von Staatsrepräsentatio im Barock verbunden: Rüstkammern und Galerien mit Trophäen sowie die anderen dem Turnier verbundenen Szenen und Räume werden immer kostbarer ausgestattet. Neben die alten, vom Mythologischen ausgehenden Typen stellen sich im Bereich der Staatsaktionen bald Thronsaal, Gerichts- und Verhörsäle, geheime Zimmer in den Palästen, Kerker und vergitterte Höfe.

In der zweiten Hälfte, zu Ende des Jahrhunderts, läßt der Ehrgeiz, das Drama bestehenden szenischen Voraussetzungen einzufügen, nach. Die Räume werden unverbindlicher, der Kanon weniger zwingend; oft werden nur noch architektonische Bezeichnungen für die Szene angegeben, wie „Schwibbögen", „Schöner Gang" oder „Säulenhalle", ohne ihnen ein Spezifikum zuzuschreiben. Die Verti-

kale der Blickrichtung, die hochdramatischen Szenen mit Einbeziehung von Himmel und Hölle, Göttern und Teufeln, weichen einer Lagerung der Szenen im Horizontalen, dessen höchste Spitze in der Hierachie der ständischen Ordnungen die königlichen Paläste bilden, dessen untere Grenze in Bauernkeuschen und Hütten liegt. — Die Sukzessive verliert ihre dramatische Spannung, das Maschinenwesen tritt zurück. Die Dramen greifen weiter aus in der Stoffwahl bei gleichzeitigem Verlust individueller Bindung der Szenen an die alten dramatischen Bühnenräume. Einzelne Szenen, die im Palast spielen, könnten ohne weiteres im Garten angesetzt sein. Gespräche im Vorhof eines Palastes könnten auch am Gestade des Ufers stattfinden. Freilich, Bauern erlaubt man nicht in Palästen, Feldherren nicht in lieblichen Wäldchen, Königen nicht an Flußufern ihre Affekte, Tugenden, Leidenschaften oder ihren Witz zu enthüllen. — Die architektonische Kunst der Szene gewinnt den Vorrang vor dem Libretto, der Siegeszug der Galli-Bibiena-Aera beginnt.

Die hochdramatischen, oft metaphysischen Räume des mittleren Jahrhunderts werden seltener benutzt. Es bildet sich ein neuer, aber ganz bestimmter und zahlenmäßig beschränkter Satz von Dekorationen heraus, mit deren Hilfe man fast alle Dramen spielen konnte, in welchen Welten immer sie angesiedelt waren. Ein solcher Satz bestand nach 1700 meist aus: Palast, Stadtplatz, Heerlager, Königlicher Thronsaal, Tempel, Lustgarten, Kammer mit Alkoven, Kerker, Saal mit Galerie, Cabinett, Flußufer, Wald, Keusche, Hof. — Dieser Satz hielt sich das ganze 18. Jahrhundert hindurch, von den Galli-Bibienas angefangen bis zu De Pian, Sacchetti, Platzer u. a. — Liebesintrigen, Eifersucht, Neid, bewährte Treue, Verrat, überwältigte Leidenschaft u. ä. bilden die Gegenstände der Dramen, die sich in diesen Räumen entfalten, ohne daß Himmel und Hölle noch bemüht würden, in die menschlichen Wirren des Herzens einzugreifen.

Ging die Renaissance von dem Bestreben aus, die Kunst der Antike zu erneuern, um in Musik, Gesang und Tanz Genüsse zu schaffen, die für die Sorgen und die Nöte des Alltags entschädigten, ging sie auf fröhliche Entdeckungsfahrt in erreichbare und erschließbare Vergangenheit und Ferne —, im Früh- und Hochbarock sind die Impulse ganz anderer Art, und bestimmen entsprechend anders die theatralische Gestaltung. — In undurchschaubare Welt sieht sich der Mensch gestellt; seine zage Hoffnung richtet sich auf einen Sinn des Unfaßbaren von Anbeginn her. Sein Weltbild verbindet mit der Perspektive der Unendlichkeit, dem geheimen Versöhnungsraum für alle Gegensätze und Zwiespälte, das Wissen um die Lebensunsicherheit, die Bedrohtheit alles Irdischen. Die Feste des Barockmenschen sind gigantische Kompensationen dieses Gefühls der Bedrohtheit; Kompensationen, in denen Selbstbestätigung gesucht wurde, Versicherung des Ungesicherten. Sie sind eine gewaltige, vitale Gebärde des sich in Positur setzenden Ich, das dem Unversicherten trotzt. Auch von hier aus muß die vertikale Motivperspektive verstanden werden, die im Hochbarock die weitausgreifenden Stoffe wählt, wie sie sich zwischen Himmel und Hölle, in weiter Ferne und berühmter Vergangenheit, im Mythos und in den Palästen der Großen abspielen.

Ich darf meine Thesen zum Schluß noch einmal zusammenfassen:

1. In der Renaissance waren die wichtigsten der Typendekorationen und szenisch perspektivischen Effekte, die später in der Barockoper eine Rolle spielen, bereits ausgebildet, ohne daß ein Einfluß dieser Perspektiv- und Verwandlungstechnik der Bühne auf den Bau des Dramas, speziell der Komödie, sich geltend machte.
2. Erst im Barock werden die Sukzessivmöglichkeiten und die perspektivischen Errungenschaften der Bühne dramaturgisch genutzt aus den Kräften des neuen Weltbildes. Es geschieht dies vorzüglich in den Libretti, die den Schauplatz ständig wechseln, deren Personenauftritte an die szenisch-perspektivischen Künste sich motivisch binden, bzw. deren Motive szenisch verankert sind.
3. Diese dramaturgische Gestaltung in der Nutzung von Perspektive, Maschinenwelt und Sukzession bedient sich noch weitgehend der in der Spätrenaissance geschaffenen Typen mythologischer Dekorationen und perspektivischer Wirkungen, die einen gewissen Kanon für die Räume und den Bau der hochbarocken Oper bildeten.
4. Die Opernstoffe werden vielfach nach diesen gegebenen Typen ausgewählt oder auf sie zugeschnitten, aber mit neuen Impulsen durchtränkt.
5. Es werden nur wenige neue Typen der Dekoration und Szenen im Zuge des 17. Jahrhunderts hinzugewonnen; diese beziehen sich vorwiegend auf Räume der Staatsaktionen und der Geschichte.
6. Die Tatsache der Gegebenheit der Dekorationstypen wirkte sich nicht steril auf das Bühnenschaffen und die Dramaturgie im Hochbarock aus, da die einzelnen Künstler — Meister ihres Faches — unerschöpflich waren in der Variationsfreudigkeit der Gestaltung und in der Kunst der Herstellung aktueller Perspektiven.
7. Zu Ende des Jahrhunderts treten die hochdramatischen Räume, d. h. die durch das Drama voll ausgespielten metaphysischen Räume der Frühbarocktradition zurück; es bildet sich ein Schema, das dem dramatischen Duktus unverbindlich gegenübersteht. Der Architekt hat den Vortritt auf der Bühne.

An einem breiten, umfangreichen Beobachtungsmaterial lassen sich diese Grundlinien nachweisen, die deutlich zeigen, wie die dramaturgischen Ausdrucksformen im Barockzeitalter durch die Bühnenperspektive und die Sukzession beeinflußt werden und in welchen Überschichtungsvorgängen sich dieser Prozeß abspielt.

BAROCKES FEUERWERKSTHEATER

Von Günter Schöne (München)

Mit Tafel XIII–XVI

Licht und Feuer haben seit Urzeiten eine besondere Bedeutung in Mythos und Kult. Die Anwendung von Feuer- und Lichteffekten bei Feiern und Festen ist über die ganze Welt verbreitet. Die Völkerkunde und die Volkskunde geben uns Aufschluß über ihre Verwendung und Bedeutung.

Die künstlerische Anwendung des Feuers zur Gestaltung von Schauspielen im weitesten Sinne kann man aber erst seit der Zeit bemerken, als man den Sprengstoff in Gestalt des Schießpulvers anzuwenden lernte. Ob der „leuchtende Pfeil von China" — also wohl eine Rakete —, von dem ein arabisches Werk schon 1285 berichtet, im Abendland bekannt wurde, bleibt unsicher. Jedenfalls wurde die neue Erfindung zunächst nur für kriegerische Zwecke benutzt. Doch hört man bald, im Italien des 14. Jahrhunderts, von friedlicher Anwendung des Explosivstoffes. In Vicenza wird 1379 am Himmelfahrtstage ein pyrotechnisches Kunststück vorgeführt, das bezeichnend für die Frühzeit der Kunst-Feuerwerkerei ist, nämlich ein sogenanntes Schnur-Feuerwerk. Ein funkensprühender Feuerwerkskörper in Gestalt einer Taube fährt an einer ausgespannten Schnur durch die Luft, vom Turm des Bischofspalastes hinab zu den Marien und Aposteln eines geistlichen Spiels, die den Heiligen Geist erwarten. Vor allem in Florenz blüht diese Art von Feuerwerkskunst bei den Spielen und Aufzügen des Johannisfestes. Sie wird in Oberitalien dann weiter ausgebaut zum sogenannten Hängefeuerwerk, bei dem in kunstreich getriebenen Vasen und Gefäßen Sprühkörper zur Entzündung gebracht werden.

Von Feuerwerken als pyrotechnischen Kunstwerken können wir erst sprechen, als es gelang, die mannigfaltigsten Explosivkörper anzufertigen und sie zu einer wohlüberlegten Komposition in Anlage und Ablauf zu vereinigen. Die Feuerwerkskörper sind Papphülsen mit je nach Zusammensetzung des Pulvergemenges schneller oder langsamer abbrennenden Gemischen gefüllt, den sogenannten raschen oder faulen Sätzen. Zusätze zu dem die Grundlage des Gemenges bildenden Schießpulver ergeben die verschiedenen Farben. Funkenfeuersätze verbrennen mit sprühender, Flammenfeuersätze mit langsamer Flamme. Letztere sind auch die Grundlage für die im Fluge durch die Luft verglühenden Leuchtkugeln und Sterne. Die Raketen sind an einem Stock zur Leitung des senkrechten Aufsteigens befestigte Hülsen mit Flammensätzen, die der Rückstoß in die Höhe treibt und die als „versetzte" Raketen Sterne und Leuchtkugeln auswerfen oder

als Schlagraketen mit Knall explodieren können. Diese Elemente, zu denen noch die sprühenden und krachenden Schwärmer und Schläge kommen, können in verschiedenster Art kombiniert und zu besonderen Wirkungen komponiert werden. Früh schon bildet sich eine entsprechende, umfangreiche Literatur von Lehrbüchern heraus, und ein eigener Stand von zunftmäßig gebildeten Feuerwerkern entwickelt sich.

In Deutschland beschreibt Konrad Kyeser von Eichstätt schon 1405 die Herstellung von Pulver und „Feuertöpfen", also einfachen Feuerwerkskörpern. Aus Berichten, Lehrbüchern und bildlichen Zeugnissen läßt sich das allmähliche Werden des Feuerwerks als Kunstform ablesen. Auf deutschem Boden erfahren wir von einem ersten Feuerwerk im Jahre 1506. Auf dem Reichstag zu Konstanz gab die Bürgerschaft zu Ehren des Kaisers Maximilian ein Fest. Dabei wurden in einem Schiff auf dem Bodensee drei „Feuerfässer" angezündet. Diese Fässer waren von Löchern durchbohrt und mit etwa 350 Brandern gefüllt, die in Sägmehl gebettet waren. Nacheinander wurden die Explosivkörper gezündet. Das Ganze ergab ein noch recht primitives Feuerwerk. Ähnliche Feuerfässer waren 1519 in Augsburg zu Türmen übereinandergestellt, die mit 300 bis 400 Schüssen losbrannten.

Eine ganz besondere Entwicklung nahm die Kunst der Feuerwerkerei in Nürnberg. Die Augsburger Feuertürme wurden zu der für Deutschland typischen Form des Feuerwerk-Schlosses ausgebaut. Früheste Zeugnisse dafür sind schon die „Höllen" des Schembart-Laufes. 1493 und später noch öfter hatte man diesem Abschluß des Aufzugs der Schembartläufer die Gestalt von Burgen gegeben, die mit Feuerwerkskörpern bestückt waren.

Aus Nürnberg stammt auch die älteste Abbildung eines Feuerwerks in Deutschland. Ein Einblattholzschnitt des Jahres 1535 von Erhart Schön zeigt ein „Freudenfeuer" zur Feier der Eroberung von Tunis durch Karl V. Vor der Nürnberger Burg ist ein Feuerwerksschloß mit großem quadratischen Mittelturm und vier kleinen Ecktürmen aufgebaut. Die riesige Figur eines Türken überragt den Turm in der Mitte, kleinere Türkenpuppen werden von Raketen durch die Luft geschleudert. Zu dem Holzschnitt gehört eine gereimte Erklärung, die kein Geringerer als Hans Sachs verfaßte und die sehr deutlich den Ablauf des Schauspiels schildert:

„Da sah ich aufgerichtet ston
Artlich gemacht von tuch und blechern
Ein hohes Schloß mit viel Schießlöchern . . .
Sieben stain-püchsen, hundert hacken . . .
Wurn abgeschossen in das feld . . .
Nach dem allen zünd man erst an
Das fewerwerck, auff welchem war stan
Der türckisch mann im roten part.
Da erst ein rörlein schießen ward
Aus dem selben gemachten schloß
Bey sechzeh hundert klein und groß,

1. Feuerwerk, Nürnberg 1570, Radierung von Jost Amman

2. Girandola, Rom, Engelsburg mit Feuerwerk von 1579

3. Feuerwerk, Stuttgart 1616

4. „Medea vendicativa" Naumachie, München 1662

5. Feuerwerk, Wien 1666

6. Feuerwerk, Den Haag 1702

7. „Machina di fuoco", Rom 1728

8. Feuerwerk auf der Ill, Straßburg 1744

Jetz zwei, denn drey, jetz siben, denn acht,
Zinck, zanck, puff, platz, das es erkracht,
Ein tails viel höher, denn ein thurn,
Aufsteygend in die lüffte furn,
Nachdem das fewerwerck verschoß,
Zünd man an das gemachte schloß,
Das bran, als wer es lauter stroh
Das jung volck juchzet und war fro.“

Die 1570 entstandene Radierung von Jost Amman (Abb. 1) zeigt eine ganz ähnliche Anlage. Wieder handelt es sich um einen Schloßbau, von dem Raketen auffahren. Das Lehrbuch von Franz Joachim Brechtel, Nürnberg 1591, sagt zu solchen Darbietungen: „dann etliche begeren, das die Schläg in dergleichen Feuerwerk auffs geschwindest und schnellest nacheinander abgehen, andere aber haben ein besser gefallen daran, wenn sie gleichsam etwas langsam, doch in rechter Ordnung beschehen“. Noch Joseph Furttenbach, der für die Theater- und Kunstgeschichte so ergiebige Überlieferer zeitgenössischer Praktiken, gibt in seinen Lehrbüchern Pläne und Vorschriften für ein Feuerwerksschloß. Schon in seiner 1627 erschienenen „Halinitro-Pyrobolia“ wendet er seine ausführlichen Vorschriften für die Anfertigung von Raketen usw. auf die Gestaltung eines Schloß-Feuerwerks an. Auch er schreibt dabei eine wohlabgewogene Reihenfolge der einzelnen Effekte vor. In seiner „Architectura Universalis“ (1635) und dem „Mannhafften Kunstspiegel“ kennt er nur ein Schloßfeuerwerk, dessen Ablauf er nun in acht, von Trompetengeschmetter und Paukenwirbeln getrennte Akte einteilt.

In der höfischen Sphäre der Residenzstädte erfährt die Feuerwerkskunst eine andere Entwicklung, die im hohen Barock ihre reichste Ausbildung erreicht. An einigen Beispielen möchte ich zunächst die deutsche Form dieser Kunstwerke aufzeigen. In Düsseldorf fanden 1585 anläßlich der sogenannten „Jülischen Hochzeit“ ausgedehnte Feierlichkeiten statt, darunter auch an drei Abenden Feuerwerke. Auf dem Rhein schwamm z. B. auf einem Floß eine Burg, die von einer Hydra, dem Zerberus und Teufeln gegen die Angriffe des Herkules vergebens verteidigt wurde. Im Fluß schwimmende Sirenen und Sänger in Nachen begleiteten den Kampf mit Gesängen. Der Inhalt dieses Schauspiels war dem „Hercules furens“ des Seneca entnommen und sollte die Erlösung der Menschheit nach Erstürmung der Hölle bedeuten. Zum ersten Male sehen wir hier den Herkules mit flammenden Waffen gegen feuerspeiende Untiere kämpfen, ein besonders beliebtes Motiv, dem wir noch öfter begegnen werden.

Das Neue bei diesem Düsseldorfer Fest war, daß man hier versuchte, über die reine Licht- und Lärm-Wirkung des bisherigen Feuerwerks hinauszugelangen, indem man dem Ablauf des Geschehens einen Sinn unterlegte, eine Handlung darzustellen sich bemühte. Es ist die erste Feuerwerks-Pantomime, eine Spielart des Feuerwerks, die dann besondere Bedeutung erlangen sollte.

Schon 1594 hatte der Hof von Kassel ein „Freudenfeuer“ in Gestalt des Ber-

ges Helikon angezündet, bei dem nach einem Fechtspiel mit feurigen Waffen zum Schluß der ganze Musenberg mitsamt Musen und Pegasus Raketen aussandte und zum guten Ende in Flammen aufging. Ein erster Höhepunkt barocker Feuerwerkskunst wird aber 1596 erreicht mit dem großen Fest, das man in Kassel zur Taufe der Tochter Elisabeth des Landgrafen von Hessen veranstaltete. Schon bei dem Fußturnier des ersten Tages spielten Künste eine Rolle. Die „Balge", d. i. die Schranke in der Mitte des Turnierfeldes, war mit Feuerwerkskörpern besteckt, die „unter dem besten zuschlagen und hemmern angesteckt" wurden, „welches dann bald ein solchen rumor mit feur ausspeyen, flattern und brasseln erregt und die Turnierenden dermassen gescheucht und ein jedem der lüsten sich weiter an sein Widerpart zu reiben, genzlich vergangen".

Zum Abschluß der Feier, nach einem in acht Aufzüge oder Inventionen geteilten Ringrennen, fand dann auf dem Werder an der Fulda ein großes Roß- und Fußturnier mit abschließendem Feuerwerk statt. Das Ganze war als ein abenteuerliches Ritterspiel aufgezogen, dem eine umfangreiche und recht verworrene Fabel von dem Kampf gegen einen bösen Zauberer zugrunde gelegt war. Über den Kämpfen der Ritter mit zauberischen Gestalten und Gewalten war es allmählich Nacht geworden. Sieger und Gefangene zogen aus dem Zauberkreis der Insel, die kaum, daß der letzte Mann das feste Land wieder betreten hatte, in Feuerflammen aufging. Zuerst hat der Abgott Cacharet, die Riesenfigur auf dem Turmbau des Schlosses, „ein grausames Feuer ausspeyen angefangen, und ehe daß er zerschmolzen 500 schüss und 1000 ausfahrende Feuer von sich geben. Nachdem er auch in viel stücklein zerstoben, hat sein Sessel ein nicht minder brausen angefangen und ... ausfahrende Feuer und Schüss ausgeworffen." Das Feuer brennt dann mit Schlägen und Schwärmern die Stockwerke des Palastes hinab bis auch Brustwehr und Wall der Festung Raketengarben ausschicken. „Nach dem sich nun also das spritzen und toben in dem Schlosse geendet, waren die nechsten vor der Brücke die drei Brüder Faustus, Felix und Fortunatus, welche ein jeder 500 ausfahrende Feuer von sich gab". 2500 Raketen kamen aus dem Felsen Scylla, über 1000 aus dem Drachen. Der „grobe Baurenwisch Onus, welchen Kalomegathymus schlaffend erwürget, hette nicht ein minder anzahl in sich ... ohne was sonsten in den Sebeln Tartschen, Rondeln und Spiessen, mit welchen unter erzelten abgehenden Freudenfeuer ohne unterlass gefochten worden, begriffen ... Das gantze Werck beschloss der Berg, an welchem die fauni ihr wesen und aufenthalt hiebevor gehabt, mit 3500 Schüssen und ausfahrenden Feuern. Und damit wir auch der Wasserkugeln nicht vergessen seint derselben 100 auf dem ungestümen Wasserstrom umgeflossen, deren eine jede 60 ausfahrende Racketlein uns also an der summa 6000 die semtlichen Kugeln in sich hielte. Und dieses ist das große Feuerwerk, so bey 60.000 schüsse, ausfahrende Feuer und steigende Racketen begriffen: Aus welcher grossen anzahl dann genugsam zu vernehmen, mit was vor angenehmen lüsten der zuseher und anwesenden etliche stund lang diss alles gewehret und abgangen."

Das simple Feuerwerksschloß, das nur unter Krachen, Blitzen und Donnern Feuer ausspie, auf dem höchstens einige Figuren in Flammen aufgingen, ist nun

zum Mittelpunkt einer ganzen allegorischen Erzählung geworden. Der folgerichtige Ablauf der pantomimischen Darstellung bringt dramatisches Leben in das vorher fast statische Schaustück.

Wenden wir jetzt kurz unseren Blick wieder nach Italien. Hier sehen wir ein Bild der berühmten Girandola, eines Feuerwerkes, das seit dem 15. Jahrhundert auf der Engelsburg in Rom jahrhundertelang nachzuweisen ist. Auf unserem Kupferstich (Abb. 2) sehen wir das Fest von 1579. Es sind ganz die Komponenten der früheren Feuerwerkskunst: vorn Feuerfässer und auf den Bastionen Raketengarben. Zum Unterschied von dem deutschen Typus des Feuerwerksschlosses handelt es sich hier aber um keine für den Zweck aufgeführte Gelegenheitsbauten, sondern um die seit der Antike vorhandene echte Architektur. Dieses Feuerwerk auf der Engelsburg macht den zu immer reicherer Entfaltung führenden Entwicklungsgang des italienischen und europäischen Kunstfeuerwerks aber nicht mit, sondern bleibt in seiner Grundform, der Verwendung von Lichteffekten und Raketengarben, die ihm seinen Namen gaben, über die Jahrhunderte erhalten, wie Bilder und Beschreibungen dartun.

Auf die vielfache Verwendung von einzelnen pyrotechnischen Effekten und Apparaten bei der Inszenierung des barocken Theaters kann ich in unserem Zusammenhang nicht eingehen, da es uns hier nur um das Feuerwerk als selbständiges Kunstwerk geht. Nur ein Requisit der Barockoper, das schon in den frühen Florentiner Intermedien auftritt und dann immer wieder im Theater wie in den selbständigen Feuerwerken Verwendung findet, möchte ich kurz erwähnen: den feurigen Drachen. Furttenbach bringt 1627 in seinem Feuerwerks-Lehrbuch Bild und Beschreibung dieses mythischen Viehes. Sein Körper ist aus Reifen geformt und mit ölgetränktem, daher transparentem, farbigem Papier überzogen. Innen sind Öllampen oder Raketen. Im Rachen eine Feuerkugel, die Dampf und Feuer ausstößt, in Augen, Ohren und Flügeln Raketen. Das Tier ist auf Rollen an einem Seil aufgehängt, auf dem es durch den Rückstoß der Raketen schnaubend, zischend und feuerspeiend dahinfährt.

Das Wasser fängt auch schon früh an, eine Rolle bei der bewußten Komposition eines Feuerwerks zu spielen. Schon bei der Girandola spiegelt sich das Feuer vielfach in den Fluten des Tiber. Dieser Effekt, der die Wirkung gewissermaßen verdoppelt, wird im Hochbarock noch eine große Bedeutung bekommen. Zunächst sehen wir auch in Italien, ähnlich wie bei dem Düsseldorfer Fest, das Kampfspiel mit Feuerwerkseffekten auf das Wasser verlegt. Auf dem Arno fand 1619 der berühmte, von Callot bildlich verewigte, Wettkampf der Florentiner Gilden der Weber und Färber statt, den ihre „Könige" unter Raketenzischen ausfochten. Ähnlich wie auf dem Lande der Drache wirken auch auf dem Wasser Tiere und Monstren im Feuerwerksspiel mit.

Ein Schiff, allerdings auf dem Lande, begegnet uns an einen deutschen Hof. In Stuttgart fand als Abschluß des zur Taufe des Prinzen Friedrich von Württemberg im März 1616 gehaltenen „Fürstlichen Ritterlichen Freudenfestes" ein großes Feuerwerk (Abb. 3) statt. Tagelang hatten schon Bankette, Ballette, Turniere und Aufzüge einander abgelöst. Am letzten Abend wurde in den Lustgarten ein

riesiges Schiff geführt, das den Mittelpunkt der Feuerwerksveranstaltung bildete. Auf ihm ist nach der zeitgenössischen Beschreibung „der heidnische Meergott Neptunus mit seinem Tridenten gar zornig zu sehen, als ob er jetzt schier Feuer ausspeihen wöllte ... In diesem Schiff seint allenthalben heimliche Schläg, in die 2000, und bey 8000 Raket verborgen: welche teils aus den groben Stücken, so herfür gucken, mit grossem krachen und donnern sollen herausfahren ... und sollte sich dieser Gewalt bald auf zwo Stund erstrecken, mit unaufhörlichem Schall aller Trommeter und Heerpaucken: bis dass das Schiffe sich endlich ergeben und samt seinem obersten Patron und Wasser-Gott Neptuno nun dem contrari Element des Feuer underwerfen und zu Aschen muss verbrennen lassen". Ein echt barocker Gedanke, die beiden entgegengesetzten Elemente in einem Kampfspiel einander gegenüber zu stellen.

Ein ähnliches pyrotechnisches Spiel, diesmal ein Kampf zwischen allegorischen Figuren, kombiniert mit einem Schloßfeuerwerk finden wir in dem berühmten „Schwedischen Feuerwerk", das 1650 in Nürnberg zur Feier des Westfälischen Friedens abgebrannt wurde. Es war in der Geschichte der Pyrotechnik das großartigste Schloßfeuerwerk. Der Kaiserliche Generalissimus Octavio Piccolomini, Großherzog von Amalfi, ließ auf dem St.-Johannis-Schießplatz ein großes Kastell errichten. Es war ein Kuppelbau mit vier Ecktürmen, auf denen Geschütze standen. Auf dem Tor dieses Schlosses des Unfriedens stand die Figur der Discordia, darunter Mars. Das Schloß war gesichert durch spanische Reiter, die wie die Festung mit Feuerwerkskörpern bestückt waren. Vor dem Kastell stand der Friede auf einer Säule, die von Raketen umsteckt war. Ein Schnurfeuer in Gestalt eines Cupido setzte das Feuerwerk in Gang. Zunächst brannte der Kreis von Schwärmern und Raketen um die Säule der Pax auf. Unter dem Aufsteigen von „Sternbutzen" erschienen die Verteidiger der Burg, acht schwarz-weiß gekleidete Feuerwerker und kämpften mit ihren Flammenschwertern. Eine Rakete setzte das Schloß in Brand. Darauf geriet die gesamte Komposition in Flammen. Die spanischen Reiter sprühten Feuer, die Schwärmer, Kugeln und das große Feuerrad vor der Festung brannten ab, und unter dem Bombardement der Mörser gingen die 1380 Raketen, die 2000 Schläge in der Kuppel und im Tore los. Discordia und Mars sollten programmäßig später darankommen, wurden aber vorzeitig von den umherfliegenden Feuerwerkskörpern entzündet. Unter Raketenregen und den Salven von Musketen und Kanonen brannte dann zum Schluß das Kastell mit starker Rauch- und Flammenentwicklung völlig aus.

Nürnberg, das eine blühende Feuerwerkerschule hatte, setzte die Tradition dieses für Deutschland charakteristischen Typus des Schloßfeuerwerks noch lange fort; oft waren es die Meisterstücke als Abschluß der Lehrzeit, die im Kupferstich festgehalten wurden. Bis ins 18. Jahrhundert finden wir diese nun recht bürgerlich werdenden, handwerks- und zunftmäßig aufgezogenen Veranstaltungen.

Viele Bilddokumente zeugen im 17. Jahrhundert von der Entwicklung der Feuerwerkskunst in allen Ländern Europas. In Italien, Frankreich und England werden meist dieselben mythologischen und allegorischen Themenstellungen mit ähnlichen Mitteln variiert, wie wir sie an den deutschen Höfen kennenlernten und

noch sehen werden. Selbst im fernen Rußland gaben deutsche, italienische und französische Pyrotechniker Proben ihrer Kunst (sogar das russische Wort für Feuerwerk stammt aus dem Deutschen). Als Träger der pyrotechnischen Kompositionen erschienen aber in den anderen Ländern vorwiegend Architekturen mannigfacher Art: Tempel, Triumphbögen, Obelisken, Denkmäler u. a., oft in riesigen Dimensionen.

Doch kehren wir nach Deutschland zurück, um die bedeutendsten Schöpfungen der Feuerwerkskunst des Barock zu betrachten. In München wurde 1662 das „Churbairische Freudenfest" zur Geburt des Thronerben Max Emanuel in wahrhaft großartiger Weise begangen. Auf die wohlabgewogene Komposition dieses aus Opern, Balletten, Turnieren und Aufzügen bestehenden Gesamtkunstwerkes kann ich leider nicht eingehen. Zu unserem engeren Thema gehört nur der letzte und auch merkwürdigste Teil der Festlichkeiten, die darin ihren Höhepunkt und Abschluß fanden. Es handelt sich um das „Drama di fuoco", also Feuerwerksdrama, mit dem Titel „Medea vendicativa" (die rächende Medea).

Am Ufer der Isar war ein großes Freilichttheater aufgebaut, dessen 360 Fuß breite und 77 Fuß hohe Bühne von großen Proszeniumspfeilern eingefaßt war, die plastischen Schmuck von allegorischen Figuren trugen. Die ersten sieben Bilder des Feuerdramas spielten auf dieser Bühne, die für die Schlußszenen — sie schwamm auf Flößen im Strom — zurückgefahren wurde, so daß für die Naumachie und die Schlußapotheose eine Wasserfläche zwischen den am Ufer sitzenden Zuschauern und der Bühnendekoration frei wurde. Ich gebe jetzt kurz eine Darstellung dessen, was auf den Kupfertafeln des Textbuches dargestellt ist, ohne auf die verwickelten dramaturgischen Zusammenhänge einzugehen.

Die beiden Prologszenen spielen in den Grotten des Ätna, wo Vulkan mit zwei Gesellen am Amboß arbeitet. Vendetta, die Personifikation der Rache tritt auf, ihren Dolch schwingend, auf einem lebendigen Löwen reitend. In der Luft erscheinen Inganno auf der Ziege Amalthea reitend, ferner Gelosia, Fraude und Lucina. Vom Anblick der Lucina erschüttert stürzt Inganno von der Ziege, die von Lucina zu den Sternen entrückt wird. Der erste Akt beginnt im Vorhof des Palastes, Medea trägt ein Schmuckkästchen, aus dem Feuer hervorsprüht. Jason und Creusa fliehen erschreckt. Der Narr, der in den meisten Szenen komisch-akrobatische Einlagen hat, klettert ängstlich auf die Zinnen des Palastes, von denen ihm ebenfalls Flammen entgegenzüngeln. Die nächsten Szenen spielen im Reiche Plutos, der „Città di Dite", aus Dantes Commedia bekannt. Medea wird von Charon auf seinem Nachen herbeigeführt. Der Prospekt öffnet sich, auf ihrem Thron sitzen Pluto und Proserpina. Vor ihnen spielt sich das Drama von Orpheus und Euridike ab; Orpheus wird von den Höllenflammen in die Flucht geschlagen. Ein Chor von zwölf armen Seelen tanzt auf dem feuerzüngelnden Boden ein Ballett.

Der zweite Akt bringt in den ersten Szenen die Geschichte des Phaeton auf einem „Platz mit antiken Gebäuden". Der Himmelsprospekt hat sich geöffnet. Jupiter schleudert mit Blitzen den Phaeton ins Wasser hinab, dessen von vier Pferden gezogener Wagen stürzend Feuer fängt und unter lautem Krachen Häuser

und Bäume in Brand setzt. Aus Wolken schauen andere Götter zu. Die zweite Hälfte des zweiten Aktes spielt in einem Tal zwischen feuerflammenden Felsen. Titanen kommen, Steine schleudernd, aus den Felsenkulissen. Der auf dem Pegasus hereinfliegende Perseus bringt sie durch den Anblick der Medusa zum Stehen. Auf den Ruf der Medea erscheint auf seinem Adler Jupiter, der blitzeschleudernd Feuer aus den Steinen schießen läßt und die Titanen in die Flucht schlägt. Ein Ballett von zwölf Faunen, die von Harpyen verfolgt werden, beschließt den Akt. In einer Felsschlucht mit verfallenem Turm beginnt der dritte Akt. In der Luft Medea in ihrem Drachenwagen, umgeben von fliegenden Geistern. Auf der Bühne die beiden Alfane, zwei Riesenweiber, die auf der Szene zuerst als Zwerge erschienen und dann bis zur Höhe der Bühne emporwuchsen. Sie geraten mit Luftgeistern, Furien, Megären und andern Erscheinungen in Streit. Wieder brechen überall Feuerstrahlen aus, der Turm birst unter Blitz und Donner, und der Himmel selbst gerät in Flammen. Das eigentliche Drama schließt mit einer großen Naumachie (Abb. 4). Dazu schwimmt, wie schon gesagt, die Spielbühne vom Ufer ab und in den Fluß hinein, so daß eine Wasserfläche frei wird. Die Bühne selbst stellt den Platz vor den Mauern von Kolchis dar, mit Soldaten und Frauen. Ganz im Hintergrund ein Feuerwerksplatz mit einem von zwei Feuerpyramiden flankierten Turm. Auf dem Wasser vorn liefern sich zwei große Schiffe eine Schlacht; Tritonen und Meerungetüme greifen schwimmend in den Kampf ein. Die Entscheidung im Kampf bringt ein herbeischwimmendes feuerspeiendes Ungetüm. Den Abschluß des Feuerdramas, in dem in jeder Szene Medea racheschnaubend den großen Feuerzauber veranlaßte, bildet ein großes Schlußfeuerwerk mit Apotheose. Die Bühneninsel mit der letzten Dekoration, der Burg von Kolchis, ist ans Ufer zurückgefahren. Aus Mörsern fliegen Leuchtkugelgarben, von Türmen und Mauerzinnen steigen Raketen und Schwärmer. In Leuchtfeuer glüht die Devise „Laetamur in uno" in der Dekoration auf und vorn erscheinen brennend die Buchstaben M E, die Initialen des Täuflings Max Emanuel.

Bei diesem „Drama di fuoco" finden wir die vollendete Verschmelzung sämtlicher Elemente barocker Theaterkunst zu einem organischen Ganzen. Dichtkunst in der Erfindung der Fabel und dem Text der Gesänge, Musik in der Komposition der begleitenden Symphonien und Arien, Schauspiel- und Tanzkunst in der Darstellung der spielenden Figuren und Ballette, Bildende Kunst in der Übernahme der perspektivischen Bühnendekoration und Maschinerie in dem Aufbau des Theaters. Dazu kommt die schon bekannte Einbeziehung des Wassers in den Spielraum in der Form der Spiegelung der Feuereffekte und dessen Dramatisierung in der Naumachie. Ganz neu und zweifellos eine Krönung barocker Schaukunst ist die durchgehende, dramaturgisch sinnvolle und optisch effektvolle Verwendung des Feuers im Gesamtablauf des Dramas. Es ist wohl die gelungenste Zusammenfassung aller Zweige barocker Festkunst, vor allem wenn man das Feuerdrama noch im wohlabgestimmten Konzert der Gesamtveranstaltung des „Chubairischen Freudenfestes" betrachtet. Die Künstler, die an diesem Kunstwerk führend beteiligt waren, waren Italiener; der Graf Bissari schuf den Text

und die Gesamtidee des ganzen Festes und Francesco Santurini leitete die dekorative Ausstattung.

Das kaiserliche Wien plante ebenfalls eine solche sich steigernde Reihe von Festen zur Hochzeit des Kaisers Leopold I. mit der Infantin Margarita von Spanien. Hier war nun aber die Abfolge umgekehrt; das Feuerwerk steht mit am Beginn der Feste. Während die Festoper wegen der notwendigen Fertigstellung eines eigens von Burnacini zu erbauenden Opernhauses erst nach zwei Jahren aufgeführt werden konnte, stieg das pyrotechnische Schauspiel schon im Jahre 1666. An Hand der mit Kupfern geschmückten Festbeschreibung möchte ich kurz den Verlauf dieses berühmten Feuerwerks zeigen. Schon der Titel des dreiteilig angelegten Werkes gibt einen Vorgeschmack des höfisch-allegorischen Inhalts. Er lautet: „Von Himmeln entzündete und durch allgemainen Zuruf der Erde sich himmelwerts erschwingende Frolokhungs-Flammen zur Begegnus des hochzeitlichen Beylagers beeder Kaiserlichen Majestäten usw. usw". In den vorausgegangenen Festen haben schon Wasser, Erde und Luft dem hohen Paar gehuldigt. Nun kommt auch das Feuer als viertes, reinstes Element zur Huldigung. Im ersten Teil, der „flammenden Anlaitung" erscheint der geflügelte Merkur mit seinem Stab als Hochzeitsfackel, um auf Befehl der Götter die irdischen Vermählungsflammen zu entzünden. Die Fackel hatte der Kaiser aus einem Fenster der Hofburg heraus selbst angezündet. 500 Leucht- und aufsteigende Feuer künden das Ereignis der ganzen Welt. Gleichzeitig donnern von den umliegenden Basteien Kartaunenschüsse und tönen Trompeten und Heerpauken. Dann brennt der an der linken Seite der Bühne stehende Berg Ätna mit hellen Flammen, Raketen und Sternfeuern und öffnet die in seinem Fuße befindliche Werkstatt des Vulkan, der dort mit seinen Gesellen Kriegswaffen schmiedet. Leuchtkugeln und eine Salve von 3000 Musketenschüssen begleiten die Arbeit. Durch die Luft erscheint Cupido, der Vulkan verjagt und die Waffen zerbricht. Er schmiedet selbst den goldenen Ehering, den er mit sich zurück in den Himmel nimmt. Auf der anderen Seite zeigt sich der Berg Parnass, zweigipflig, mit den neun Musen, Pegasus und Hippokrene. Auch dieser Berg wirft Bomben, Sterne und Raketen aus und erglänzt im Freudenfeuer unter hellem Trompeten- und Paukenschall.

Der zweite Teil betitelt sich „Flammende Darstellung" (Abb. 5) und bringt einen der üblichen Feuerwerkskämpfe. In der Mitte des Platzes vor der perspektivischen Säulenhalle mit dem Tempel des Ehegottes Hymen befinden sich zwei Säulenbögen mit je einem Herzen mit den Buchstaben L (Leopold) und M (Margarita). Hymen zündet die Herzen an, und die Säulen erglänzen in Feuer. Aus dem Ätna kommen Zentauren, die Herkules nach einigem Kampf mit seiner flammenspeienden Keule vertreibt. Rechts und links brennen mit 1000 Raketen zwei Türme auf, das Erzhaus Österreich und das Spanische Castell, auf denen die Buchstaben V A (Vivat Austria) und V H (Vivat Hispania) in Flammenschrift erscheinen. Dahinter werden aus 100 Mörsern Leuchtkugeln und Bombenschläge in die Luft gejagt. Am Himmel flammen die Buchstaben V L (Vivat Leopoldus) und V M (Vivat Margarita) unter Trompeten- und Paukenschall auf. Im dritten Teil, der „Flammenden Anwünschung", kommt Jupiters Adler auf

die Erde herab und entzündet auf dem Altar des Hymen Freudenflammen. Auf der Kuppel des Tempels erhebt sich aus Flammen der Vogel Phönix als Sinnbild des sich für das Wohl seiner Untertanen verzehrenden Kaisers.

Im Gegensatz zu München haben wir hier wieder eine Pantomime, statt eines Dramas, die aber in ihrer Komposition von sinngemäß zusammenhängenden allegorischen Szenen dramatischen Charakter bekommt. Für den imperialen Geist des Wiener Hofes besonders bezeichnend ist dabei die enge Bezogenheit der Allegorie auf die überweltliche Position des Herrschers.

Das Thema des kämpfenden Herkules verwendet wieder eine weitberühmte Feuerwerkspantomime, die 1678 in Dresden unter dem Titel „Herculis Feuerwerk" in Szene ging. Es fand statt als Abschluß der Hoffestlichkeiten anläßlich des Treffens der sächsischen fürstlichen Brüder, der berühmten „Zusammenkunft der sieben Planeten". Unter höchst-eigener Direktion des Kurfürsten wurde es auf dem Hohen Wall abgebrannt, wobei die fürstlichen Personen vom Eckgemach des Schlosses zusahen. Herkules hatte zuvor nach altem Turnierbrauch ein „Cartel" verkündet. Ihm sei anbefohlen die Mächte der Hölle zu bekämpfen und die Welt von diesem Geschmeiß zu säubern. Er wünscht „Teutschland und absonderlich dem Hochlöbl. Churfürstentum Sachsen, dass diese scheusslichen Monstra in Ewigkeit davon verbannet sein und bleiben ... Mich betreffend, so verbleibe ich Dero anwesenden Chur- und Hochfürstlichen Gräflichen und Standespersonen, wie auch insgemein aller Cavaliere und Damen ergebenster Hercules."

Unter Mithilfe der Theateringenieure waren auf dem Festplatz die Hölle und ein Zypressenhain mit den großen Figuren des Herkules und dreier Furien hergerichtet. Gegenüber dem Hain stand der Berg mit dem Höllenschlund. Das Feuerwerksspiel war als Turnier in einzelne „Rennen" aufgeteilt. Die Herkulesfigur zieht kämpfend und siegend an den Furien vorbei, die ihn mit Feuerschlangen bedrängen, während an den Zypressen in Flammenkränzen Gemälde mit seinen Taten aufleuchten. Zum Schluß erlegt er mit seiner Feuerkeule den flammenspeienden Cerberus, der unter dem Feuerregen einer Girandole aus seiner Flammenhöhle gekrochen kam. Eingeleitet und begleitet wurde das Feuerspiel vom Dröhnen der Trompeten und Kesselpauken. Als Schlußakkord wird unter einer Kanonade von 25 Kartaunen, 4 Mörsern und Hunderten von Kanonenschlägen der ganze Kampfplatz von Raketen, Leuchtkugeln und Schwärmern in Feuer und Flammen getaucht.

Einen eigenen Typ hatte die Feuerwerkskunst in den Niederlanden herausgebildet, von dem wir ein Beispiel betrachten wollen. Im Lande der vielen Kanäle nimmt es nicht wunder, wenn dem Wasser eine bedeutende Rolle bei den Festen zukommt. Für eine Siegesfeier im Haag 1702 (Abb. 6) hatte man einen reichen architektonischen Aufbau auf einer Insel errichtet. Dabei ist wesentlich, daß auch die Feuerwerkskörper architektonisch verwendet werden. Der figürliche Aufbau wird eingefaßt von zaunartig angeordneten Reihen von Raketen, die Eckpfeiler sind von Feuermörsern gekrönt und im Wasser sprüht Schwimmfeuerwerk. Das ganze ist eine vollkommene Komposition von allen wirksamen Stilelementen.

Als Beispiel der italienischen Entwicklung, die ganz auf Architektur- und Denk-

malaufbauten sich einspielte, möchte ich die „Machina di Fuoco" (Abb. 7) zeigen, die Nicolo Salvi, der Schöpfer der Fontana Trevi, 1728 in Rom auf der Piazza di Spagna errichtet hatte. Diese riesenhaften Schaubauten spielten um die Mitte des Jahrhunderts vor allem bei den jährlichen Chinea-Festen in Rom eine hervorragende Rolle.

Aus England erwähne ich nur ein großes, bezeichnendes Feuerwerk, das von bedeutenden Künstlern komponiert wurde: das Riesenfeuerwerk von 1749 zum Aachener Friedensschluß, zu dem von Servandoni im St.-James-Park in London ein großer Palast mit zwei Säulenhallen erbaut wurde, bei dem die Pyrotechnik von dem bedeutendsten Feuerwerker der Zeit, Gaetano Ruggieri und die Musik von Georg Friedrich Händel stammten.

Die in Flammen aufgehende Zauberinsel der Alcina bei den berühmten Gartenfesten von Versailles 1664 ist kein selbständiges Kunstfeuerwerk in unserem Sinne. Von den vielen schönen Feuerspielen in Frankreich möchte ich hier nur eines der liebenswürdigsten zeigen: Die Feuer-Pantomime, die 1735 in Meudon für den sechsjährigen Dauphin gegeben wurde. Ein halbrunder Platz im Park war mit gesimsgekrönten Obelisken zur Bühne verwandelt. Herkules kämpft mit seiner Feuerkeule gegen die Drachen, die den im Hintergrund stehenden Baum mit den goldenen Äpfeln der Hesperiden bewachen. Nach dem Sieg des Herkules erscheinen die Göttinnen und entzünden zwölf Feuergarben, während im Hintergrund ein Raketenfächer aufsteigt. Dann kommen junge Faune aus dem Hain gesprungen und laden die Hirten und Hirtinnen, die dem Dauphin gehuldigt hatten, zum fröhlichen Tanz, der das Fest beschließt.

Das Bild eines Festes auf der Ill in Straßburg von 1744 (Abb. 8) zeigt nun den Anfang der Weiterentwicklung der pyrotechnischen Künste. Es ist eine Kombination von Feuerwerk und Illumination, natürlich auch des Wassers mit Schwimmfeuerwerk. Das beginnende Rokoko hatte die in ruhigem Flammenlicht brennenden Namenszüge und Embleme besonders gepflegt, dazu die neue Anwendung von beleuchteten Transparenten. Diese Elemente leiten über zu der immer mehr in Aufnahme kommenden Illumination. War die Beleuchtung der Häuserfassaden mit kunstvoll angeordneten Lämpchen ursprünglich nur dem Adel vorbehalten, so wird diese Art der pyrotechnischen Festgestaltung nun zunehmend die Domäne des Bürgers.

Natürlich werden weiterhin bei großen Staatsfeiern Pracht- und Kunstfeuerwerke abgebrannt, doch wandert das Feuerwerk jetzt in die öffentlichen Vergnügungsstätten. Neben London mit seinen Volksgärten ist es besonders Wien, wo von Unternehmern gegen Eintrittsgeld Feuerwerksdarbietungen veranstaltet werden. Im Prater konnte man da z. B. 1796 „Werthers Leiden frei nach Goethe" als Flammenschauspiel auf einer sogenannten Front, einem Lattengerüst von der immensen Breite von 120 m für die Anbringung der Leuchtkörper genießen.

Mit der beginnenden Renaissance sahen wir das Feuerwerk als eigenständiges Kunstwerk sich entfalten. Daß es im Barock seine höchste Blüte erlebte, nimmt nicht wunder, da in diesem Zeitalter so viele Künste zu hohem Rang kamen, die

im Zeitalter der großen höfischen Feste zu einem wahren Welttheater verbunden wurden. Galt schon ein Feuerwerk als würdiger Abschluß eines Festes für unentbehrlich, erhob sich die Pyrotechnik dann in den Feuerpantomimen und Feuerdramen zum Rang selbständiger Kunstwerke.

Der Freude des Barocks an der Dynamik des Spannungsfeldes zwischen polaren Gegensätzen kam ja auch das Feuerwerk besonders entgegen. Handelt es sich doch im Grunde um die Opposition der Elemente, im buchstäblichen Sinne um den Kampf des Lichtes gegen das Dunkel, verkörpert in mythologischen und allegorischen Figuren. Die künstlichen Flammenkörper erheben sich schwerelos in den schwarzen Nachthimmel, verzischen und verglühen in langsamem Niedersinken. Das feindliche Element des Wassers muß seinen Gegenpol, das Feuer, spiegelnd vervielfältigen und zu größerer Wirkung steigern. Als grandioser Abschluß wird dann immer noch einmal zum Ende in einem gewaltigen Aufschwung Erde und Himmel in vielfältiges Feuer getaucht.

Zu diesen optischen Komponenten gehören unüberhörbar die akustischen Wirkungen. Denn nicht nur das Zischen, Krachen und Knallen der Explosivkörper, sondern auch kriegerischer Kanonen- und Paukenlärm bis hin zu Opernarien und eigens komponierter symphonischer Musik begleiten und ergänzen das Schauspiel.

Dazu kommt die barocke Idee, dieses Feuerschauspiel als eigenwertige Stimme in dem Konzert der höfischen Festfolge erklingen zu lassen. So kommen solche grandiosen Gesamtkunstwerke barocken Welttheaters zustande, wie die großen Feste in Wien, München, Dresden.

BESPRECHUNGEN

ÖSTERREICHISCHE THEATERLANDSCHAFTEN

Von Heinz Kindermann (Wien)

(Zu: H. Wimmer, Das Linzer Landestheater 1803—1958. Oberösterr. Landesverlag, Linz, 1958, 128 Seiten Text und 148 Abbildungen; H. und O. Rudan, Das Stadttheater in Klagenfurt. Vorgeschichte und Entwicklung. Verlag des Landesmuseums für Kärnten, Klagenfurt, 1960, 382 Seiten Text und 156 Abbildungen.)

Anläßlich des in den Jahren 1955—1958 durchgeführten Umbaus des Linzer Landestheaters (Clemens Holzmeister), wurde in der von Franz Pfeffer herausgegebenen Schriftenreihe des Instituts für Landeskunde von Oberösterreich eine Geschichte des Linzer Landestheaters veröffentlicht, die den Zeitabschnitt von 1803 bis 1958 umfaßt. Heinrich Wimmer hat diese Aufgabe sachkundig erfüllt mit Heranziehung der von Franz Pfeffer in seiner Dissertation über das Linzer Landestheater erarbeiteten theatergeschichtlichen Ergebnisse. Diese Arbeit Pfeffers reicht bis zum Beginn der zwanziger Jahre. Für den weiteren Verlauf standen dem Verfasser noch ungedruckte und unausgewertete Quellenmaterialien von Rudolf Lampl zu Gebote. Darüber hinaus wurden alle irgend erreichbaren Quellen herangezogen, insbesondere die Kritiken, die Archiv- und Aktenbestände und die Bildvorlagen.

Nach einer kurzen Einführung in die Baugeschichte gibt Wimmer ein Verzeichnis von der Reihenfolge der Linzer Theaterdirektoren: 56 in hundertfünfundfünfzig Jahren. Und nun führt er uns von Direktion zu Direktion. Wir erfahren jedesmal einiges über die Persönlichkeit des betreffenden Direktors, über die Zeitumstände seines Regimes, über die markantesten der von ihm vorgenommenen Engagements, über die wesentlichsten Tatsachen seines Spielplans und über das Publikumsecho. Es ensteht so ein theatergeschichtliches Mosaik, das stellenweise sehr anschaulich wirkt. Die Parallelität von Schauspiel und Oper tritt immer wieder, bald als glückliche Ergänzung, bald als Hemmschuh, vor uns hin. Und die Zusammenhänge zwischen dem Linzer Theater und dem des übrigen Österreich, bis 1918 auch noch der ganzen Monarchie, werden Schritt um Schritt sichtbar. Natürlich spüren wir überall auch die Fäden, die zum gesamten deutschen Sprachraum und seinem Bühnenleben hin- und widerlaufen. Infolge des knappen Raumes gibt es freilich auch viele Aufzählungen. Aber im ganzen ist die Lektüre für den theatergeschichtlich Bewanderten voll der wertvollen Anknüpfungspunkte.

Im Anhang veröffentlicht Wimmer drei alte Linzer Theaterordnungen (1803, 1815, 1819). Sehr brauchbar ist ein nach Autoren geordnetes Verzeichnis der Linzer Erstaufführungen. Den Abschluß bildet ein aufschlußreicher Bildteil und ein Register. Im Bildteil hätten wir uns anstelle der Zivilporträts vieler Schauspieler besser — wo vorhanden — Rollenbilder gewünscht. Was nun notwendig ist, das wäre — von den Ergebnissen dieses Buches ausgehend — eine Theatergeschichte ganz Oberösterreichs. Denn Schiffmanns einstiger, sehr dankenswerter Versuch bedarf der vielfachen Ergänzung und der methodischen Neuorientierung.

Ganz anderen Ursachen und z. T. tragischen Verkettungen des Schicksals verdankt das umfangreiche Werk Helmar und Othmar Rudans: „Das Stadttheater in Klagenfurt" seine Entstehung. Auch in diesem Fall sollte ein Jubiläumswerk entstehen. Der

hochbegabte junge Kärntner Jurist Helmar Rudan wollte zum fünfzigjährigen Jubiläum des Klagenfurter Stadttheaters (1960) dessen Geschicke nachzeichnen und unter Auswertung der im Kärntner Landesarchiv in reichem Maße vorliegenden Quellenmaterialien auch die Spielplanregesten vorlegen. Knapp vor Abschluß dieser Arbeit aber ereilte den jungen Verfasser der Tod und sein ebenso theaterbegeisterter Vater, Landeskulturreferent von Kärnten, schloß die Arbeit nicht nur ab, sondern fügte auch — in Umrissen — die Vorgeschichte hinzu, so daß nun der Untertitel mit Recht heißen darf: „Vorgeschichte und Entwicklung". So werden wir seit der Existenz eines Ballhauses (Anfang des 18. Jahrhunderts) in die sehr abwechslungsreichen Geschicke des Klagenfurter Theaterlebens eingeführt — zunächst bis zur Gründung des Jubiläums-Stadttheaters (1910). Auch hier werden wir mit den einzelnen Direktionen und ihren Leistungen kurz vertraut gemacht. Dann aber setzt auf wesentlich breiterer Grundlage die Geschichte des Jubiläums-Stadttheaters selbst ein. Wie Wimmers Arbeit geht auch diese betont vom bloßen Tatbestand als Faktum allein aus, d. h. ohne geistesgeschichtliche Einordnung. Doch werden im Kärntner Werk stärker als im oberösterreichischen die soziologischen Ursachen und Wirkungen hervorgehoben. Auch treten die Prinzipien der einzelnen Theaterführungen klar in das Blickfeld. So entsteht auch in diesem Fall ein sehr dienliches Bild dieses Grenzlandtheaters und seiner besonderen Gesetzlichkeiten.

Von außerordentlicher Bedeutung ist es, daß als Anhang die gesamten Personalstände von 1910—1960 und die vollen Spielpläne des gleichen Zeitraumes beigefügt werden. Gerade diese Materialien werden weit über die Lokalforschung hinaus vielfach dankbar benützt werden.

Mit außerordentlicher Liebe und Sorgfalt sind die zahlreichen Abbildungen ausgewählt. Sie sind deshalb so lebendig, weil auch bezeichnende Szenenbilder aus den einzelnen Entwicklungsphasen herangezogen werden konnten. Damit wird auch dieses Klagenfurter Werk für viele Theaterforscher und Theaterfreunde einen wertvollen Einblick geben in die theatralische Kulturleistung dieser heute angesichts ihrer Lage doppelt bedeutungsvollen Stadt. Auch hier gilt, was für das Linzer Werk gesagt wurde: Es wäre wünschenswert, wenn bald Bemühungen um eine Kärntner Theatergeschichte in Gang kämen!

Glynne Wickham, Early English Stages. 1300 to 1660, Routledge & Kegan Paul Ltd., London 1959; 428 S.

Der erste Teil des zweibändig geplanten Buches von Glynne Wickham umfaßt die englische Bühnen- und Schauspielgeschichte von 1300 bis 1576, führt also bis unmittelbar an die Shakespearezeit heran. Der zweite Teil soll die elisabethanische Zeit und ihre Folge bis zum Beginn der Restauration beleuchten. Das Jahr 1576 als Scheide der beiden Werke wurde gewählt nach dem Stichdatum der Erbauung von „The Theatre", des ersten öffentlichen, permanenten Theaters Englands; einem Datum, das eine bedeutende Wende im englischen Theaterwesen einleitete.

Der erste Band stellt sich vor allem gegen die Auffassung, daß das englische vorshakespearesche Theater primitiv und unkünstlerisch gewesen sei. In drei großen Kapiteln bringt Wickham eine Menge Material bei, z. T. neues Quellenmaterial, um seine Darlegungen zu stützen.

Das erste dieser Kapitel ist den Freilicht-Spielen des Mittelalters gewidmet und umfaßt das Turnierwesen, die Pageant-Theater in den Straßen und die Mirakelspiele.

Das zweite Kapitel ist den „Indoor Entertainments" des Mittelalters gewidmet, also den Aufführungen in Klöstern, in Palästen, am Hofe, oder in sonstigen Innenräumen

vor geschlossener Gesellschaft. Es behandelt in drei Abschnitten „Minstrelsy", „Mummings, Disguisings and Masks" und „Morals and Interludes".

Das dritte Kapitel stellt die mittelalterliche Dramatische Theorie und Technik dar, versucht Rekonstruktionen an Hand überlieferten Quellenmaterials; ein Epilog befaßt sich mit „Audiences and Critics".

Sorgfältig sind die Appendices zusammengestellt: ein Dokument über benutzte Farben und ihre Eigenheiten; weitere über kommerzielle Ausgaben anläßlich von Pageant-Aufführungen in London 1464; über Honorare an Schauspielertruppen aus den Jahren 1431—1532 in einer Abtei zu Beverley; die Proklamation in dem „Book Containing Fragments of Assembly Orders", Chester Town Hall, ist textkritisch in verschiedenen Aufschlüsselungen gegenübergestellt; eine Liste der Street-Pageant-Theater-Aufführungen führt von 1207 bis 1445; eine Zusammenstellung der Ausgaben für religiöse Spiele in Coventury, York, Canterbury u. a. (aus den Jahren 1451 bis 1565) läßt einen aufschlußreichen Vergleich mit den Ausgaben für die Londoner Pageant-Aufführungen zu; Titel und vielköpfiges Personenregister von Thomas Prestons Spiel „Cambises" (1569), erscheinen, ebenso wie eine Zusammenfassung der Berichte über die Spiele und Festlichkeiten für Elisabeth I. von England zu Oxford im Jahre 1566; eine Liste von mittelalterlichen Manuskripten aus verschiedenen französischen und englischen Bibliotheken ergänzt den Anhang.

Unter den 52 ausgezeichnet gedruckten Illustrationen sind eine Reihe bisher unedierter Illuminationen, Tapisserien, Tafelbilder und Reliefs von größtem Interesse für den Theaterforscher.

Das ganze Buch ist persönlich ambitioniert geschrieben und geht in der Deutung der Quellen nicht über positive Fakten hinaus.

Es stellt sich ergänzend neben die bisherigen, immer noch gültigen Standardwerke zum Theater des Mittelalters, wie z. B. die von E. K. Chambers und Karl Young.

Margret Dietrich (Wien)

Paul Nettl, Mozart und der Tanz. Zur Geschichte des Balletts und Gesellschaftstanzes, Werner Classen, Zürich — Stuttgart, 1960, 128 S. und 1 Bild.

Nur selten bisher wurde von sachkundig-musikhistorischer Seite der Anteil eines großen Komponisten an der Ballettentwicklung aufgezeichnet und charakterisiert. Paul Nettl, der auch in Blumes enzyklopädischem Werk: „Musik in Geschichte und Gegenwart" den Artikel „Ballett" bearbeitete, schenkt uns in einer kleinen, aber sehr eindringlichen und überaus anschaulichen Studie einen höchst willkommenen Einblick in Mozarts Anteil an der europäischen Ballett- und Tanz-Entwicklung des Rokoko. Sehr fein wird Mozarts Ausgehen von Angiolini und besonders von Noverre gezeigt. Von seinem französisch gefärbten Versuch mit den „Petits riens" aber wendet sich Mozart — wie Nettl uns einleuchtend zeigt — bald schon zum italienischen Ballett. Und auf diesem Weg gelingen ihm so vollendete Schöpfungen wie die Ballettmusik zu „Idomeneo". Wichtigste Tanzkompositionen Mozarts liegen freilich im Bereich des Gesellschaftstanzes vor, in dem des Contre-Tanzes und des „Deutschen". Nettl, der in all seinen Arbeiten die kulturhistorischen Zusammenhänge wahrt, führt uns hier auch zu den „Tanzstätten" und ihrem Kolorit, ihrem lokalen und menschlichen Geschick, um schließlich vor diesem farbigen Hintergrund das Wesen der Mozartschen Tänze erst recht aufleuchten zu lassen. Es ist ein lesenwertes Büchlein, das für den Theaterhistoriker viele Brücken schlägt.

H. K.

BIBLIOGRAPHIE

des im Jahre 1959 angezeigten theaterwissenschaftlichen Schrifttums.

(Die Werke werden, auch wenn sie mehreren Sachgruppen angehören, nur an einer Stelle angeführt.)

Von Franz Hadamowsky (Wien)

1. BIBLIOGRAPHIEN, ENZYKLOPÄDIEN, HANDBÜCHER, JAHRBÜCHER, KATALOGE, STÜCKEVERZEICHNISSE, FESTSCHRIFTEN, KALENDER

(L') Almanacco dello spettacolo italiano 1958. A cura di Giovanni Calendoli. Roma: Ediz. dell'Ateneo 1959. 294 S. Ill.

Arpe, Verner, Knaurs Schauspielführer. Eine Geschichte des Dramas. Mit einem Geleitwort von Gustaf Gründgens. München, Zürich: Droemer/Knaur. 461 S. Ill. 2. Aufl. 1958. 3. Aufl. 1959.

Balcar, Alexander (Josef), Knaurs Ballettlexikon. Vorwort von Pavel Ludikar. (2. Aufl.) München, Zürich: Droemersche Verl. Anst. Knaur (1959). 379. S. Ill.

Ballett-Kalender 1960. (Hrsg.) Max Niehaus. (München): Nymphenburger Verl. (1959). 54 Bl. Ill.

Batines, Colombo de, Bibliografia dell' antiche rappresentazioni italiane, sacre e profane, stampate nei secoli XV e XVI. Milano: Goerlich 1958. 92 S.

Belknap, S[ara] Yancey, (comp.) Guide to dance periodicals. An analytical index of articles. Vol. 1. 1931—1935. Gainesville: Univ. of Florida Press 1959. 123 S.

Blum, Daniel C., Daniel Blum's screen world 1958. New York: Chilton (1958). 240 S. Ill.

Blum, Daniel C., Daniel Blum's theatre world, season 1958—59. Philadelphia: Chilton Co. 1959. 256 S. Ill.

Deutsches Schauspielhaus in Hamburg. Übersicht der während der Spielzeit 1956/57, 1957/58 gegebenen Vorstellungen. Hamburg: Dt. Schauspielhaus 1957, 1958, 16 S.

Dublin. University. Trinity College Library. John Millington Synge, 1871 bis 1909: a catalogue of an exhibition held at Trinity College Library, Dublin, on the occasion of the fiftieth anniversary of his death (compiled by Mr. Ian MacPhail and Miss M. Pollard). Dublin: Trinity College (Library). (1959). 40 S.

Edelstein, J. M. (comp.)., A bibliographical checklist of the writings of Thornton Wilder. New Haven, (Conn.): Yale Univ. Lib. 1959. 62 S.

Encyclopédie du Théâtre Contemporain. T. II. 1914—1950. Paris: Plaisir de France (1959).

(Feuchtmüller, Rupert), Joseph Haydn und seine Zeit. Ausstellung Schloß Petronell (N.Ö.), Mai bis Okt. 1959. (Zum 150. Todestag Joseph Haydns. Gestaltung der Ausstellung und des Katalogs: Rupert Feuchtmüller, Franz Hadamowsky, Leopold Nowak, unter Mitw. von .....) Wien: (N.Ö. Landesmuseum) 1959. 67 S. Ill.

Film und Bühne. Kalender. 1960. Berlin: Henschel (1959). 56 Bl. Ill.

Friedrich Schiller. 10. Nov. 1759—9. Mai 1805. Ein beratendes Bücherverzeichnis zu seinem 200. Geburtstag. Von der Stadtbücherei Salzburg bearbeitet und

von dieser gemeinsam mit dem Landesschulrat für Salzburg und der Salzburger Volkshochschule herausgegeben. (Salzburg: Huttegger 1959.) 11 S.

Gadan, Francis and Maillard, Robert (ed.), A dictionary of modern ballet; with the assistance of Ronald Crichton and Mary Clark, translated from the French by John Montague and Peggie Cochrane. London: Methuen 1959. (8), 360 S. Ill.

Guida per il Teatro. Milano: „Letture" 1958. 304 S.

Gustav Mahler. Verzeichnis der Werke. (Vorwort:) Bruno Walter. (Wien:) Internat. Gustav-Mahler-Gesellschaft (1959). 14 S.

Hadamowsky, Franz, Ausstellung Hugo von Hofmannsthal. Katalog. Salzburg: Amt der Salzburger Landesregierung 1959. 98 S. Ill. Mit einer Schallbildkarte.

Handley-Taylor, Geoffrey (editor), The international who's who in poetry. London: Cranbrook Tower (1959). Vol. 1: 20, 88 S. Ill. Vol. 2: 12, 99—191 S. Ill.

Haskell, Arnold L. (ed.), Ballet annual: a record and year book of the ballet. London: Black. 1959. 160 S. Ill. 1960. 160 S. Ill.

Hesses Opernkalender. Herausgegeben v. Joachim M. Goldstein 1960. (Berlin-Halensee: Hesse 1959.) 53 Bl. Ill.

Hobson, Harold (ed.), International theatre annual No. 4. London: Calder (1959). 288 S. Ill.

Hopkinson, Cecil, A bibliography of the works of C. W. von Gluck, 1714—1787. (Bath, Somers.): Harding & Curtis. 1959. 15, 79 S. Ill.

Horn-Monval (M), Répertoire bibliographique des traductions et adaptions française du théâtre étranger du XVe siècle à nos jours. T. 1. Le théâtre latin antique. T. 2. Théâtre latin médiéval et moderne. Paris: Edit. du C.N.R.S. 114 S.

International theatre annual. No. 4. London: Calder 1959. 288 S. Ill.

Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung. (Hrsg.: Franz Hadamowsky.) 11. Wien: Notring d. wissenschaftl. Verb. Österreichs 1959. 184 S.

Kalender deutscher Tonkünstler und Musiklehrer. Herausgeber: Verband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer. 1958. Berlin-Lichterfelde: Lienau (1958). 100 Bl. Ill.

Kehoe, Vincent J.-R., Aficionado. The pictorial encyclopedia of the fiesta de toros of Spain. New York: Hastings House (1959). 256 S. Ill.

Kragh-Jacobsen (Svend), Teateraarbogen 1957—1958. Copenhagen: Gjellerup 1958. 378 S. Ill.

Mueller v. Asow, E(rich) H(ermann), Richard Strauss. Thematisches Verzeichnis, Lfg. 7/8. Wien, Wiesbaden: Doblinger 1958. S. 385—511.

(Nowak, Leopold), Joseph Haydn. Ausstellung zum 150. Todestag. Vom 29. Mai bis 30. Sept. 1959. Wien, Neue Hofburg. Gesamtplanung u. Katalog: Leopold Nowak. Unter Mitwirkung v. Franz Hadamowsky (u. a.). Wien: Österr. Nationalbibliothek 1959. 85 S. Ill. (Auch Biblos-Schriften. 24.)

A play list for women's institutes (3rd ed.). London: National Federation of Women's Institutes 1959. 27 S.

Plays: a classified guide to play selection. London. Staces Publications (1959). 56 S. (Amateur stage handbooks, edited by Roy Stacey.)

Plays for reading and production: a catalogue of the Drama Section. (New ed.), Nottingham: Count Library (1958).

(Pommeranz-Liedtke, Gerhard), Bühnenbilder aus den Jahren 1945—1958. Ausstellung (vom 23. Mai—28. Juni 1959.) Katalog. Berlin: Deutsche Akademie d. Künste 1959. 90 S. Ill.

Rae, Kenneth and Southern, Richard, Lexique international de termes techniques de théâtre. En 8 langues (allemand, américain, anglais, espagnol, français, italien, neerlandais, suédois). Bruxelles: Elsevier (1959). 139 S.

Reigbert, Otto, 800 Jahre München. Gedächtnisausstellung Otto Reigbert, Bühnenbildner. Ausstellungskatalog. (München; Hofgarten: Theatermuseum Clara-Ziegler-Stiftung 1958). 10 Bl. Ill.

Riemann, (Hugo), Musiklexikon. Hrsg. v. Willibald Gurlitt. 12., völlig neubearb.

Aufl. in 3 Bdn. Mainz: (u. a.) Schott's Söhne 1959.

Rosenthal, Harold (ed.), Opera annual. No. 6. London: John Calder; New York: Taplinger (1959). 204 S. Ill.

Schulz, Friedrich Ernst, Dramenlexikon. Ein Wegweiser zu etwa 10.000 urheberrechtlich geschützten Bühnenwerken der Jahre 1945—1957. Begr. v. Friedrich Ernst Schulz, neu hrsg. v. Wilhelm Allgayer. Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch (1958). 593 S.

Showmen's year book; the official organ of the Showmen's Guild of Great Britain. Edited by F. C. Roppe. London: Showman's Guild of Great Britain 1959. 252 S. Ill.

Sinclair, Janet, en Leo Kersley, Balletjaarboek. (Ballet en dans in Nederland). No. 2. 1957—1958. Harlem: J. H. Gottmer. 64 Bl. Ill.

Solnzew, (Solncev) N. A., Im Stanislawski-Museum. Moskau: Verl. fremdsprachige Literatur (1958). 24 Bl. Ill.

(Lo) Spettacolo in Italia. Annuario statistico anno 1957. Roma: S.I.A.E. 1958. (4), 23, 244 S. Ill.

Städtische Bühnen Frankfurt am Main. Bildbuch 1958. Red.: Heinrich Minden. Frankfurt a. M.: Generalintendanz der Städtischen Bühnen 1958. 50 Bl. Ill.

Stott, R(aymond) Toole, Circus and allied arts. A world bibliography 1500—1957. Based mainly on circus literature in the British Museum, The Library of Congress, The Bibliothèque nationale and on his own collection. With a forew. by M. Willson Disher. Vol. 1. Derby (Engl.): Harpur (1958).

El teatro. Enciclopedia del arte escénico. (Dir.: Guillermo Díaz-Plaja). Barcelona: Noguer (1958). 645 S. Ill. (Biblioteca técnica Noguer.)

Theater. Almanach auf das Jahr 1957. Hrsg. von d. deutschen Bühne Buenos Aires. Buenos Aires: Ed. Jupiter (1957). 64. S. Ill.

Theater, Film, Rundfunk, Fernsehen. Bearbeitet im Österreichischen Statistischen Zentralamt. Wien: (Ueberreuter in Komm.) 1959. 186 S. Ill. (=Beiträge zur österreichischen Statistik. 39.)

Theater-Kalender 1959. München: Flechsig (1958). 54 S. Ill.

Institut d'études françaises, Sarrebrück, Catalogue de l'éxposition *Le Théâtre en France au Moyen age,* histoire du théâtre du Xe aux XVIe siècle . . . (Par Jacqueline Leiner). Sarrebrück, Institut d'études françaises 1959. 36 S.

Le théâtre et la danse en France aux XVIIe et XVIIIe siècle. Préf. de J. Bouchot-Saupique. Paris: Cabinet des Dessins, Musée du Louvre. Catalogue de la XXIIe exposition temporaine 1959.

Wuppertaler Bühnen. Almanach für Theaterfreunde. Red.: Rolf Trouwborst, Wolfgang Kirchner (u.) Andreas Mayer-Hanno. Spielzeit 1959/60. (Wuppertaler Bühnen 1959). 53 Bl. Ill.

2. ALLGEMEINES, ZEIT- UND REFORMFRAGEN

Burton, E. J. (ed.), Theatre: alive or dead? Jordans (Bucks.) Joint Council for Education through Art (1959). 56 S. Ill.

Documenti di teatro. A cura di Paolo Grassi e Giorgio Guazzotti. 2. (Bologna: Cappelli 1959.)

Dramatic and Musical Performers' Protection Act, 1958. (London: H. M.'s Stationery Off. 1958.) 3 S.

Dussane, (Beatrix), Le Théâtre. (Paris): Hachette (1958). 32 Bl. Ill. (= Encyclopédie par l'image.)

Erpenbeck, Fritz, Aus dem Theaterleben. Aufsätze und Kritiken, hrsg. v. Martin Linzer. Berlin: Henschel 1959. 391 S. Ill.

Gard, Robert E(dward) and Gertrude S. Burley, Community Theatre. Idea and achievment. New York: Duell, Sloan & Pearce (1959). 10, 182 S.

Hain, Sybille, Vom Volkstheater zur politischen Massenveranstaltung. Eine Studie über die theatralischen Wirkungselemente in d. sowjet-kommunistischen Publizistik. München: Pohl (1958). 119 S.

Hering, Gerhard F(riedrich), Der Ruf zur Leidenschaft. Improvisationen über das Theater. (Köln, Berlin): Kiepenheuer & Witsch (1959). 358 S.

Laube, Heinrich, Schriften über Theater. Hrsg. von d. Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Ausgew. u. eingel. von Eva Stahl-Wisten. Berlin: Henschel 1959. 806 S. Ill.

Lavagna, Raffaello, Problemi dello spettacolo. Padova: Presbyterium 1958. 130 S.

MacGregor-Hastie, Roy, A case for poetry: illustrations by Clark Hatton. London: Hutchinson 1959. 120 S. Ill.

National Operatic and Dramatic Association. Directory. London: National Operatic & Dramatic Association 1959.

Ortega y Gasset, José, Idea del teatro. Madrid: Revista de occidente 1958. 102 S.

VIII Rassegna nazionale d'arte drammatica, Premio Maria Melato e Premio Opera prima. Reggio Emilia, 4. nov. 1958 — 7. dic. 1958. (Municipio di Reggio Emilia. Federazione Nazionale gruppo d'arte drammatica dell'E.N.A.L.) Reggio Emilia, Tecnostampe 1958. Ill.

Priestley, John Boyton, The story of theatre; designer Germano Facetti, editor David Lambert. London, Rathbone Books (1959). 3—69 S. Ill. (= Wonderful world series.)

Priestley, John Boynton, The wonderful world of the theatre. Garden City (New York): Garden City Books 1959. 68 S. Ill. (= The Wonderful world series.)

Tavera, José Maria, El libro de las anécdotas de teatro. Barcelona: Maucci 1958. 134 S.

(Le) Théâtre moderne. Hommes et tendances, études réunies et présentées par Jean Jacquot. Paris: Éditions du Centre national de la recherche scientifique 1958. 372 S.

Toneelproblemen. (Gent): Uitgave van het August Vermeylenfonds. 1959. 61 Bl.

Varey, J. E., Títeres, marionetas y otras diversiones populares de 1758 a 1859. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños 1959. 32 S. Ill. (= Temas Madrileños. XIX.)

Villiers, André, Le Théâtre en rond. Paris: Librairie théâtrale 1958. 156 S. Ill.

Voltes Bou, Pedro, El teatro lirico. Barcelona: Vergara 1958. 167 S. (= Nuevos Horizontes.)

3. THEATERGESCHICHTE

Armstrong, William Arthur, The Elizabethan private theatres: facts and problems. London: Society for Theatre Research 1959. 6 S. Ill. (= Society for Theatre Research Pamphlets, 6.)

Arnott, Peter D(ouglas), An Introduction to the Greek theatre. With a foreword by H. D. F. Kitto. London: Macmillan 1959. 16, 239 S. Ill.

Beigbeder, Marc, Le Théâtre en France depuis la libération. Paris: Bordas 1959. 260 S. Ill.

Bowers, Faubion, Entertainment in Russia. Ballet, Theatre, and entertainment in Russia today. Edinburgh: Nelson (1959). 227 S.

Bragaglia, Anton Giulio, Storia del teatro popolare romano. (Roma): Colombo (1958). 712 S. Ill.

Bühnen der Stadt Köln, Jahresbericht. Spielzeit 1956/57 (1957) 19 S. Spielzeit 1957/58 (1958) 17 S. Köln: Bühnen d. Stadt Köln.

Carton, (Pauline), Les Théâtres de Carton. Préface et portrait par Sacha Guitry. Paris: Acad. Perrin.

Cheney, Sheldon, The Theatre. Three Tousand Years of Drama, Acting and Stagecraft. Revised and enlarged edition. London: Vision Press 1958. 608 S. Ill.

Chiari (Joseph), The contemporary french theatre. The flight from naturalism. New York: Macmillan Company 1958. 242 S.

Cimnaghi, Mario Roberto, Prospettive del teatro italiano d'oggi. Torino: E. R. I. 1958. 182 S. (=Quaderni della radio. 49).

Cinquante ans de théâtre à l'Arbalete, souvenirs, notes, commentaires et anecdotes par Maurice Rousseau, Jean Rousseau, Henry Devillaire, Alec Barthus, Ch. Krug-Mauries, André Viel ... (etc.) Paris: M. Lavergne (1959). 88 S. Ill.

Clarke, Mary, Shakespeare at the Old Vic. London: Hamish Hamilton 1958. 114 S. Ill.

D'Amico, Silvio, Storia del teatro drammatico. Bd. 3: L'Ottocento. Bd. 4: Il teatro contemporaneo, I teatri orientali. Milano, A. Garzanti 1958. 372 S. Ill.

Ernst, Earle, The Kabuki theatre. New York: Grove Press (1959). 319 S. Ill. (= Evergreen book. Evergreen encyclopedia 3.)

Frenzel, Herbert (Alfred), Brandenburg-preussische Schloßtheater. Spielorte und Spielformen vom 17. bis 19. Jahrhundert. Berlin (Lichterfelde West): Gesellschaft für Theatergeschichte e. V. 1959. 268 S. Ill. (=Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. 59.)

Fuchs, Georg, Revolution in the theatre. Conclusions concerning the Munich Artist's Theatre; condensed and adapted from the German by Constance Connor Kuhn. Ithaca (New York) Cornell University Press 1959. 220 S. Ill.

(Fünf) Jahre Theater Putbus. Red.: Hans Joachim Theil. Putbus (auf Rügen): Intendanz des Theaters 1958. 18 Bl. Ill.

25 Jahre Ellen-Cleve-Schule. Rückblick und Besinnung. Kiel: Ellen-Cleve-Kreis e. V. 1958. 66 S. Ill.

Gabler, Karl, Kurzer Abriß der Altenburger Theatergeschichte. Altenburg (Schloßmuseum) 1957. 24 S. Ill. (=Beiträge zur Altenburger Heimatkunde 5)

Graf-Khittel, Gita, Österreich. Musik und Theater. Ein Querschnitt v. Gita Graf-Khittel. Einleitung Joseph Gregor. (Die Kurzbiographien u. Bildtexte wurden unter Mitwirkung v. Eva Stanzl u. Kurt Nemeth zusammengestellt. Innsbruck: Pinguin-Verl. Frankfurt/Main: Umschau-Verl. (1958). 120 S.

Hewitt, Barnard, Theatre USA 1668 to 1957. New York: McGraw-Hill 1959. 11, 528 S. Ill.

Hirschfeld, Kurt und Peter Löffler, Schauspielhaus Zürich. 1938—1958. Zürich: Oprecht (1958). 18 Bl. Ill.

Hunnigher (B.), De Amsterdamse Schouwburg van 1637. Type en karakter. Amsterdam 1959.

Ihering, Herbert, Von Reinhardt bis Brecht. 4 Jahrzehnte Theater u. Film. Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin unter Mitarb. v. Edith Krull. Berlin: Aufbau-Verl. Bd. 1 und 2, 1958 je 590 S.

Kindermann, Heinz, Theatergeschichte Europas. Bd. 2. Das Theater d. Renaissance, 496 S. Ill. Bd. 3. Das Theater d. Barockzeit, 756 S. Ill. Salzburg: O. Müller (1959).

Knudsen, Hans, Deutsche Theatergeschichte. Stuttgart (1959). 12, 399 S. Ill. (Kröners Taschenausgabe. 270)

Kunstler, (Charles), Discours. (Louis et le grand théâtre de Bordeaux) Paris: Firmin-Didot 1956. 12 S. Ill.

Lalou, (René), Le Théâtre en France depuis 1900. 3e éd. Paris: Presses Universitaires de France. (Coll. «Que sais-je?»)

Landau, Jacob M., Studies in the Arab theater and cinema; preface by H. A. R. Gibb. Philadelphia; Pennsylvania U. P.; London: Oxford U. P. 1958. 14, 290 S. Ill.

Leclerc (Helene), Au théâtre de Besancon, 1775—1784, Claude-Nicolas Ledoux, réformateur des moeurs et précurseur de Richard Wagner. Paris: M. Brient (1958). 25 S. Ill.

McCarthy, Mary, Sights and spectacles 1937—1958. London: Heinemann (1959). 25, 202 S.

Michelin, Pierre, Le théâtre à Paris. (Institut des études d'interprétariat Scuola interpreti.) Milano, Tip. F. Toffaloni 1958. 43 S. (=I quaderni dell'interprete. Serie francese.)

Piccolo teatro della città di Milano 1947—58. Milano: N. Moneta 1958. 271 S. Ill.

Planchon, (Roger), Allio (René) et Lochy (Claudel), Le Travail au Théâtre de la Cité. Vol. 1. Saison 1958—59 (Shakespeare et Marivaux). Paris: L'Arche 32 S. Ill.

Pullini, Giorgio, Teatro italiano fra due secoli (1850—1950). Firenze: Parenti 1958. 459 S. (=Saggi di cultura moderna. 29)

Rieder, Heinz, Wiener Vormärz. Das Theater, das literarische Leben, die Zensur. Wien: Bergland-Verl. (1959). 75 S. (=Österreich-Reihe. 68)

La Scala. Esposizione universale di Bruxelles ... Milano: Ente autonomo del Teatro alla Scala, Ufficio stampa 1958. 72 S. Ill.

Scott, A. C., An introduction to the Chinese theatre. New York: Theatre Arts Books (1959). 92 S. Ill.

Seed, Thomas Alexander, The Sheffield Repertory Theatre: a history. Sheffield: Sheffield Repertory Co (1959). 19, 139 S. Ill.

Serriere (Marie-Thérese), Le T. N. P. et nous. Paris: José Corti (1959). 208 S. Ill.

Shakespeare Memorial theatre, 1957 to 1959. A photographic Record with an Introduction by Ivor Brown and Photographs by Angus McBean. London: Reinhardt 1959. 112 S. Ill.

Simoni, Renato, Trent'anni di cronaca drammatica. Bd. 4: 1933—1945. Torino: I. L. T. E. 1958. 8, 613, 6 S.

Tenneroni, Adolfo, Cronistoria del primo cinquantennio di vita del teatro comunale di Todi (1876—1926). Todi 1958: Tip. Tuderte 1958. 137 S. Ill.

Theater in Zürich. 125 Jahre Stadttheater. Hrsg. v. d. Theater AG Zürich. (Hrsg. im Auftr. des Verwaltungsrates des Stadttheaters Zürich, Zusammenstellung: Martin Hürlimann u. Emil Jukker.) (Zürich: Atlantis Verl. in Komm. 1959.) 169 S. Ill.

Vogt, Walter, Das Kollektiv des Stadttheaters Senftenberg. Träger des Hans-Otto-Preises 1958. Begründung für die Verleihung auf der 11. Zentralvorstandsitzung der Gewerkschaft Kunst am 11. Dezember 1958. (Berlin-Treptow): Verl. Tribüne (1959). 7 S. Ill. (=die Antwort des Zentralvorstandes der Gewerkschaft Kunst 15.)

Wickham, Glynne, Early english stages 1300—1660. Bd. 1. 1300—1576. London: Routledge & Kegan Paul 1959. 12, 428 S. Ill.

Wiens, Heinrich, Musik und Musikpflege am herzoglichen Hof zu Kleve. Köln: Arno Volk 1959. 146 S. Ill. (=Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 32.)

Wimmer, Heinrich, Das Linzer Landestheater 1803—1958. Linz: Oberösterr. Landesverl. i. Komm. 1958. 204 S. Ill. (=Schriftenreihe d. Instituts f. Landeskunde v. Oberösterreich. 11.)

4. LEBEN UND SCHAFFEN (BIOGRAPHIEN, MEMOIREN, TAGEBÜCHER, BRIEFE)

Brooks, Van Wyck, The dream of Arcadia: American writers and artists in Italy 1760—1915. London: Dent 1959. 15, 272 S.

Eitner, Robert, Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. 2., verb. Aufl. in 11 Bdn. Bd. 1., 2 (in 1 Bd.) Graz: Akademische Druck- und Verl. Anst., Wiesbaden: Breitkopf & Härtel: 1959. 480 S., 478 S.

Heidrich, Ingeborg, Wie sie groß wurden. Schauspielerinnen und Tänzerinnen auf dem Wege zum Erfolg. Stuttgart: Union Verl. (1959). 316 S. Ill.

Lauer, Hans Erhard, Mozart und Beethoven im Entwicklungsgang der abendländischen Kultur. Eine kulturgeschichtliche Betrachtung zu Mozarts 200. Geburtstag. Basel: Zbinden 1956. 24 S.

Pollitzer, (Marcel), Trois reines de théâtre: Mademoiselle Mars, Marie Dorval, Rachel. Paris: La Colombe, Editions du Vieux colombier 1958. 165 S. Ill.

Wilson, John Harold, All the King's ladies. Actresses of the Restoration. Chicago: Chicago U. P.; London: Cambridge U. P. 1958. 9, 206 S. Ill.

Kittler, Robert, Rosa Albach-Retty. Ein Leben für das Theater. Wien: 1958. Diss. 166 Bl.

Marshall, Herbert and Stock, Mildred, Ira Aldridge, the Negro tragedian. New York: Macmillan 1959. 363 S. Ill.

Schumacher, Horst, Das Weltbild Leopold Andrians. (Innsbruck) 1958. Diss. 245 Bl.

Barrymore, Diana (Blythe) and Frank, Gerold, Too much, too soon. London:

Hamilton & Co. 1959. 219 S. (= Panther books. 875.)

Johannes R(obert) Becher. Dichter der Nation, des Friedens und des Sozialismus. 1891—1958. Hrsg. vom Zentralinstitut für Bibliothekswesen, unter Mitarb. von Heinz Peter. 3., veränd. Aufl. (Berlin: Zentralinst. f. Bibliothekswesen (1959). 22 S.

Kobald, Karl, Beethoven. Seine Beziehungen zu Wiens Kunst und Kultur, Gesellschaft und Landschaft. (41.—50. Taus.) Zürich, Leipzig, Wien: Amalthea-Verl. (1960). 385 S. Ill.

Benois, Alexandre, Memoirs, translated (from the French) by Moura Budberg. London: Chatto & Windus 1960. 286 S. Ill.

Vogelsang, Konrad, Alban Berg. Leben und Werk. Berlin-Halensee, Wunsiedel/Ofr.: Hesse (1959). 88 S. Ill. (=Hesses kleine Bücherei. 5.)

Steele, Joseph Henry, Ingrid Bergman; an intimate portrait. New York: McKay (1959). 374 S.

Guillemot-Magitot, (Germaine), Un grand musicien romantique, Berlioz. Illustrations d'André Michel. Paris; Bruxelles: Editions de l'amite (Malakoff) 1958. 184 S. Ill.

Richardson, Joanna, Sarah Bernhardt. London: Reinhardt 1959. 207 S. Ill.

Cologni, (Franco), La fortuna del teatro di Ugo Betti. Brescia: Morcelliana 1959. 166 S.

Stäuble, Antonio, Tra ottocento e novecento. Il teatro di Roberto Bracco. Torino: I.L.T.E. (1959). 233 S. (=Intermezzo. 4.)

Esslin, Martin, Brecht: a choice of evils; a critical study of the man, his work and his opinions. London: Eyre & Spottiswoode 1959. 12, 305 S. Ill.

Fassmann, Kurt, Brecht. Eine Bildbiographie. (München: Kindler 1958.) 144 S. (=Kindlers klassische Bildbiographien.)

Grimm, Reinhold, Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werkes. Nürnberg: Carl 1959. 84 S. (=Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft. 5.)

Ihering, Herbert, Bertolt Brecht und das Theater. Berlin-(Zehlendorf): Rembrandt-Verl. (1959). 64 S. Ill. (=Rembrandt-Reihe Bühne u. Film. 13.)

Mann, Otto, B(ertolt) B(recht) — Maß oder Mythos? Ein kritischer Beitrag über die Schaustücke Bertolt Brechts. Mit einem Geleitwort des Verlegers. Heidelberg: Rothe (1958). 117 S.

Niessen, Karl, Brecht auf der Bühne. Köln: Institut für Theaterwissenschaft d. Univ. Köln, verb. mit dem Theatermuseum (1959). 64 S. Ill.

Willett, John, The Theatre of Bertolt Brecht. (Norfolk, Conn.: Laughlin 1959). 272 S. Ill. (A New-Directions-Book.)

Brent, (Jim), At the balance; the autobiography of a circus artist. London: Cape. 288 S. Ill.

Bull, Peter (Cecil), I know the face, but ... London: P. Davies 1959. 222 S.

Sauvage, Micheline, Calderon. Dramaturge. (Paris): L'Arche (1959). 158 S. Ill. (= Les grands Dramaturges. 18.)

Bree, Germaine, Camus. New York: Rutgers Univ. Press 1958. 285 S.

Brisville (Jean-Claude), Camus. (Paris): Gallimard 1959. 298 S. Ill.

Amrouche, Jean, Gespräche mit Paul Claudel (Deutsche Übertragung und Bearbeitung von Edwin Maria Landau). Heidelberg: Kerle (1958). 284 S. Ill.

Colberg, Erich, Mein Weg ins Schulspiel. Bericht und Meinung aus der Praxis. Weinheim/Bergstr.: Deutscher Laienspiel-Verl. (1959). 156 S.

Cooper, Diana, The Light of common day. London: Hart-Davis 1959. 264 S. Ill.

Cooper, Diana, The Rainbow comes and goes. (2. impr.) London: Hart-Davis 1958. 256 S. Ill.

Da Ponte, Lorenzo, Memoirs; tr. from the Italian by Elisabeth Abbott; ed. by Arthur Livingston; preface by Thomas G. Bergin. New York: Orion Pressbooks 1959. 298 S. Ill.

Cherpin, (Jean), Daumier et le théâtre ... Paris: l'Arche 1958. 62 S. Ill.

(= Bibliotheque du Théâtre National Populaire.)

Griffith, Richard, Marlene Dietrich, image and legend. Garden City (New York): Doubleday (1959). 32 S.

Ducreux, (Louis), La Folie. (Louis Ducreux, un auteur, complet, par Claude Damiens). Paris: Paristheatre 1959. 50 S. Ill.

Bäumer, Gertrud, Eleonora Duse. Tübingen: Wunderlich (1958). 54 S.

Signorelli, Olga, Eleonora Duse; preface by Ivor Brown; translated from the Italian by Isabel Quigly. London: Thames & Hudson (1959). 170 S. Ill.

Vergani, Leonardo, Eleonora Duse. Con la collaborazione di Luigi Pizinelli. Milano: Martello (1958). 21. 321 S. Ill.

Underwood (Dale), Etheredge and the seventeenth-century comedy of manners. London: Oxford 9, 167 S.

Miner, Ward L., The world of William Faulkner. New York: Grove Press (1959). 170 S. Ill. (=Evergreen book.)

Ferrier, Winifred, Kathleen Ferrier, her life and a memoir; edited by Nevile Cardus. Harmondsworth: Penguin Books in association with H. Hamilton 1959. 319 S. Ill.

Herzfeld, Friedrich, Dietrich Fischer-Dieskau. Berlin: Rembrandt-Verl. (1958). 64 S. Ill. (=Rembrandt-Reihe Bühne u. Film. 10.)

Schmidt, Arno, Fouqué und einige seiner Zeitgenossen. Biographischer Versuch. Darmstadt: Bläschke (1958). 587 S.

Schnorr, Hans, Wilhelm Furtwängler. Lithographien v. Ilse Beate Jäkel. Dresden: Verl. d. Kunst (1957). 34 S. (=Zwinger-Bücher.)

Drews, Berta, Heinrich George. Ein Schauspielerleben. Hamburg: Rowohlt (1959). 190 S. Ill.

Hoyer, Walter, Johann Wolfgang Goethe. Sein Leben in 150 Bildern. Leipzig: Verl. Enzyklopädie 1959. 75, 50 S.

Peacock, Ronald, Goethe's major plays, an essay. New York: Hill and Wang 1959. 9, 236 S.

Eichbichler, Hermann, Franz Grillparzer als Selbstdeuter in seinen historischen Dramen. Innsbruck 1958. Diss. 131 Bl.

Fuerst, Norbert, Grillparzer auf der Bühne. Eine fragmentarische Geschichte. Wien u. München: Manutiuspresse (1958). 287 S. Ill.

Grillparzer, Franz, Autobiographie. Eingeleitet v. A. Grünberg. Wien: Bergland-Verl. (1959). 8, 232 S. (=Österreich-Reihe, 64/66.)

Guitry, Sacha, Théâtre je t'adore. (Notes et croquis au fil de la plume) Paris: Hachette (1958). 301 S.

Séréville, Geneviève de, Sacha Guitry, mon mari. Paris: Flammarion (1959). 231 S. Ill.

Guthrie, Tyrone, A life in the theatre. New York: McGraw-Hill (1959). 357 S.

Flower, Sir (Walter) Newman, George Frideric Handel. His personality and his times. New and revised ed. London: Casell 1959. 399 S. Ill.

Friedenthal, Richard, Georg Friedrich Händel. In Selbstzeugnissen u. Bilddokumenten dargestellt. (Den dokumentarischen u. bibliographischen Anhang bearbeitete Paul Raabe). (Hamburg): Rowohlt (1959). 172 S. (=Rowohlts Monographien. 36.)

Nettl, Paul, Georg Friedrich Händel. Berlin (-Nikolassee): Merseburger 1958. 155 S. (=Edition Merseburger 1123.)

Wilhelmer, Ambros, Der junge Hanslick. Sein „Intermezzo" in Klagenfurt 1850—1852. Klagenfurt: Landesmuseum f. Kärnten 1959. 78 S. Ill. (=Kärntner Museumschriften 20.)

Hart, Moss, Act one; an autobiography. New York: Random (1959). 444 S.

Tank, Kurt Lothar: Gerhart Hauptmann. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt. (Den dokumentarischen u. bibliographischen Anhang bearbeiteten Paul Raabe u. Wilhelm Studt.) (Hamburg): Rowohlt (1959). 176 S. (=Rowohlts Monographie 27.)

Dies, Albert Christoph, Biographische Nachrichten von Joseph Haydn. Nach

mündlichen Erzählungen desselben entworfen u. hrsg. Mit Anmerkungen u. einem Nachwort neu hrsg. v. Horst Seeger. Geleitw.: Arnold Zweig. Berlin: Henschel (1959). 232 S. Ill.

Harich, Johann, Festgabe anläßlich der 150. Wiederkehr des Todestages von Joseph Haydn. Esterhazy-Musikgeschichte im Spiegel der zeitgenössischen Textbücher. Eisenstadt: (Burgenländ. Landesarchiv) 1959. 92 S. Ill. (=Burgenländische Forschungen 39.)

Nowak, Leopold, Joseph Haydn. Leben, Bedeutung und Werk. (2., rev. Ausg.) Zürich, Leipzig, Wien: Amalthea-Verl. (1959). 577 S. Ill.

Tenschert, Roland, Joseph Haydn. Sein Leben in Bildern. Mannheim: Bibl. Institut (1959). 31 S. Ill. (=Meyers Bildbändchen N. F. 14.)

Becker, Heinz, Der Fall Heine-Meyerbeer. Neue Dokumente revidieren ein Geschichtsurteil. Berlin: de Gruyter 1958. 149 S.

Howard, Leslie Ruth, A quite remarkable father. New York: Harcourt (1959). 307 S. Ill.

Nilsson, Nils Ake, Ibsen in Rußland. Stockholm: Almquist & Wiksell (1958). 253 S. Ill. (=Acta Universitatis Stockholmiensis, Etudes de philologie slave 7.)

Haas, Alex de, De minstreel van de mesthoop. Liedjes, leven en achtergronden van Eduard Jacobs, pionier van het Nederlandse cabaret 1867 bis 1914. 152 Bl. Met grammofoonplaa.

Bamborough, John Bernard, Ben Jonson. London: Longmans, Green 1959. 43 S. Ill. (=British Book News. Bibliographical series of supplements, edited by Bonamy Dobree 112.)

Huldigung für Josef Kainz, Die Feier zu Josef Kainz' 100. Geburtstag im Institut für Theaterwissenschaft. Wien: Wiener Bibliophilen Ges. 1958. 42 S. (Jahresgabe der Wiener Bibliophilen-Gesellschaft 1958, 2.)

Jensen, Hans, Kalidasa. Indiens größter Dichter und sein Drama Sakuntala. Ein Vortrag. Rostock: Hinstorff (1958). 58 S.

Herzfeld, Friedrich, Herbert von Karajan. Berlin: Rembrandt-Verl. (1959). 62 S. Ill. (= Rembrandt-Reihe 17.)

Slote, Bernice, Keats and the dramatic principle. Lincoln: Univ. of Nebraska Press (1958). 229 S.

Kamm, Otto, Oskar Kokoschka und das Theater. Wien 1958. Diss. 131 Bl. Ill.

Hauert, Roger, Wanda Landowsky. Aufnahmen v. Roger Hauert. Text v. Bernard Gavoty. Deutsch v. A(rnold) H(einz) Eichmann. Genf: Kister; Frankfurt/M.: Limpert 1956. 30 S. (=Die großen Interpreten.)

Leander, Zarah, So bin ich und so bleibe ich. Bearbeitet von Roland Göck nach dem Tatsachenmaterial der gleichnamigen Serie in der Bild-Zeitung von Max Pierre Schaeffer. (Gütersloh): Bertelsmann Lesering (1958). 183 S. Ill.

Baldick, Robert, The life and times of Frederick Lemaitre. (New York): Essential Books; London: H. Hamilton. 1959. 283 S. Ill.

Lee, Gypsy Rose (i. e. Rose Louise Hovick), Gypsy: a memoir. London: Pan Books 1959. 319 S. Ill.

Kielty, Bernardine, Jenny Lind sang here. Illustr. by Douglas Gorsline. Boston: Houghton Mifflin 1959. 179 S. Ill. (=North Star books 14.)

Campbell, Roy, G. Lorca; a appresiation of his poetry. New Haven, (Conn.): Yale papers (1959). 102 S.

Schmidt, Axel, Das dramatische Werk des spanischen Dichters Federico Garcia Lorca und seine Darstellung auf der Bühne, erläutert an deutschen und österreichischen Theateraufführungen. Wien 1959. Diss. 167 Bl.

Herment Raymond, Charlotte Lyses, sa première femme dans l'ombre du grand Sache. Nice: Gardescel 1958. 165 S.

Macqueen-Pope, Walter (James), The footlights flickered. London: Herbert Jenkins 1959. 256 S. Ill.

Mahler, Gustav, Im eigenen Wort. Im Worte der Freunde. (Herausgeber: Willi Reich.) Zürich: Arche (1958). 95 S. Ill. (Sammlung Horizont.)

Matter, Jean, Mahler le Demoniaque. Lausanne: Ed. Foma (1959). 221 S. Ill.

Ripellino, Angelo Maria, Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia. Torino: G. Einaudi 1959. (4), 286 S. Ill.

Meunier, Micheline, Un Acteur poète Jean Marais. Entretiens „autor d'une représentation de Britannicus." (Avec une lettre-préf. de Jean Cocteau.) Paris: Debresse (1959). 75 S.

Jonas, Klaus W., The world of Somerset Maugham. An anthology. New York: British Book Centre. 200 S.

Pfeiffer, Karl Fraham: W. Somerset Maugham: a candid portrait; with an introduction by Jerome Weidman. London: Gollancz; New York: Norton 1959. 224 S. Ill.

Herzfeld, Friedrich, Maria Meneghini-Callas oder Die große Primadonna. Berlin: Rembrandt-Verl. (1959). 31 S. Ill. (Rembrandt-Reihe 18.)

Lewis, Dominic Bevan Wyndham, Molière: the comic mask. London: Eyre & Spottiswoode 1959. (5), 215 S. Ill.

Passuth, Laszlo, Monteverdi. Der Roman eines großen Musikers. (Übertr. v. Alexander Sacher-Masoch.) Wien, Berlin, Stuttgart: Neff 1959. 575 S.

Duda, Gunther, Gewiß, man hat mir Gift gegeben. Eine Untersuchung der Krankheiten Mozarts nach den Briefen der Familie und Berichten von Zeitgenossen. Pähl/Obb.: Verl. Hohe Warte 1958. 168 S. Ill.

Ghéon, H., Mozart. Milano: Nuova Academia 1958. 386 S. Ill.

Greither, Aloys, Wolfgang Amadé Mozart. Seine Leidensgeschichte an Briefen und Dokumenten dargestellt. Heidelberg: L. Schneider 1958. 148 S.

Heer, Friedrich, Mozarts Schönheit. Hommerich (Bez. Köln): Eckhardt (1958). 22 S.

Kolb, (Annette), Mozart. Préface de Jean Giraudoux. Traduit de l'allemand par Denise Van Moppes. (Bruxelles: „Club international du livre" 1958.) 324 S. Ill.

Peternell (Pert), La vie passionnée de Wolfgang Amadeus Mozart. (Traduction de Robert Maghe). (Verviers): Marabout 1959. 379 S. Ill. (= Collection „Les Vies passionnées".)

Petzold, Richard, Wolfgang Amadeus Mozart. Sein Leben in Bildern. Das Mozartbild in Musik- und Zeitgeschichte. Bildbiographie von Eduard Crass. Leipzig: Verl. Enzyklopädie 1959. 59 S. Ill.

Robbins Landon (H. C.) et Mitchell (Donald), Initiation à Mozart. Trad. de l'anglais par Yassu Gauciere. Paris: Gallimard. 480 S. (Coll. „Hors série".)

Schenk, Erich, Mozart and his times; ed. and tr. from the German by Richard and Clara Winston. New York: Knopf 1959. 489 S. Ill.

Schuller, György, Wenn Mozart ein Tagebuch geführt hätte ... (Verfaßt unter Verwendung v. Originaltexten und Dokumenten. 2. Aufl.) (Budapest): Litteratura (1958). 128 S.

Tenschert, Roland, Wolfgang Amadeus Mozart. Sein Leben in Bildern. Mannheim: Bibl. Institut (1959). 31 S. Ill. (=Meyers Bildbändchen N. F. 15.)

Valentin, Erich, Mozart: a pictorial biography; translated (from the German) by Margaret Shenfield. London: Thames & Hudson (1959). 144 S. Ill.

Wehinger, Franz Josef, Dem Schöpfer zu Ehren, den Menschen zur Freude. Wolfgang Amadé Mozart. Leben und Werk. Karlsruhe: Selbstverl. (1958). 39 S. Ill.

Wendelin, Lidia F., Mozart in Ungarn. Bibliographie. Deutsche Übertragung: Ferenc Brodszky. Mit einer Einleitung von Ervin Major. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár) 1958. 203 S. Ill. (=Uj bibliográfiai füzetek 2.)

Ardmore, Jane Kesner (Morris), The self-enchanted. Mae Murray, image of an era. New York: McGraw-Hill (1959). 262 S. Ill.

Nikitina, Alice, Nikitina, by herself; translated from the French by Baroness Budberg. London: Wingate 1959. 124 S. Ill.

Tugal, Pierre, Jean-George Noverre. Der große Reformator des Balletts.

(Übersetzung aus d. Franz. v. Tilly Bergner). Berlin: Henschel 1959. 180 S. Ill.

Spiel, Hilde, Sir Laurence Olivier. Berlin: Rembrandt-Verl. (1958). 64 S. Ill. (=Rembrandt-Reihe Bühne u. Film 11.)

Ophuels, Max, Spiel im Dasein. Eine Rückblende. Mit einem Nachwort v. Hilde Ophüls u. einer Einführung v. Friedrich Luft. Stuttgart: Goverts (1959). 238 S. Ill.

Saussine, R. De, Paganini. Milano: Nuova Academia 1958. 296 S. Ill.

Pagnol, (Marcel), La Gloire de mon pêre (Souvenirs d'enfance). T. 1. Ill. par Dubout. (Monte-Carlo) Edit. Pastorelly. 272 S. Ill.

Bonzon, Paul-Jacques, Paquita, the ballerina from Mallorca. New York: Sterling Pub. Co. (1958). 224 S. Ill.

Pegram, Marjory, Overture and beginners; foreword by Sir John Gielgud. London: French (1959). 8, 28 S.

Angioletti, (B.), Luigi Pirandello narratore et drammaturgo. Torino: Ediz. Radio Italiana 1958. 16, 82 S.

Frank, André, Georges Pitoëff. Paris: L'Arche (1958). 158 S. Ill. (=Collection „Le Théâtre et les Jours" 7.)

Carner, Masco, Puccini, a critical biography. New York: Knopf 1959. 516 S. Ill.

Ebmeyer, Klaus-Ulrich, Theater in der empfindsamen Zeit. Leben und Reisen des Knud Lyne Rahbek. Ein Beitrag zur Schauspielkunst des 18. Jahrhunderts. Mit einem zeitgenössischen Bild des dänischen Dramaturgen und dem Faksimile eines Rahbek-Briefes. Bad Nauheim: Christian-Verl. (1958). 224 S. Ill.

Courville (Xavier de), Un apôtre de l'art du théâtre au XVIIIe siècle, Luigi Riccoboni, dit Lelio. 3. 1732—1753. Paris: La Leçon 1958. 16, 304 S. Ill.

Hofmann, (Rostislav Michel), Rimski Korsakov, sa vie, son œuvre. (Préface par Daniel Lesur.) Paris: Flammarion 1958. 236 S.

Robeson, Paul: Mein Lied — meine Waffe (Aus dem Amerikanischen v. G(eorg) F(riedrich) Alexander. Berlin: Kongreß-Verl. 1958. 192 S. Ill.

Bacchelli, Riccardo, Rossini e Esperienze rossiniane. Milano: A. Mondadori 1959. 337 S. (=Biblioteca moderna Mondadori 590/91.)

Berkel, Cor van; Gioacchino Rossini. Haarlem: J. H. Gottmer. (1958). 260 S.. Ill. (=Gottmermuziek-pockets 14.)

Roth, Lillian, in collaboration with Mike Connolly and Gerold Frank. I'll cry tomorrow. London, Landsborough Publications 1959. 284 S. (=Four square books 100.)

Barthel, Manfred, Heinz Rühmann. Berlin-Zehlendorf: Rembrandt-Verl. 1958. 64 S. (=Rembrandt-Reihe Bühne und Film 12.)

Hofmann, Heinz, Karla Runkehl. Berlin: Henschel 1959. 19 S. Ill. (=Künstler unserer Zeit.)

Murdoch, Iris, Sartre: romantic rationalist. New Haven, Conn.: Yale pap. (1959.) 124 S.

Schaeffers, Willi, Tingel Tangel. Ein Leben für die Kleinkunst. Aufgezeichnet v. Erich Ebermayer. Hamburg: Broschek (1959). 208 S. Ill.

Weiland, Mato: Maria Schell. Die autorisierte Maria-Schell-Story. Wien: Massimo-Verl. (1959). 181 S. Ill.

Buchwald, Reinhard, Schiller. Leben und Werk. 4. neu bearb. Auflage. (Wiesbaden): Insel-Verl. 1959. 838 S.

Heiseler, Bernt von, Schiller. (Gütersloh): Bertelsmann (1959). 219 S. Ill.

Storz, Gerhard, Der Dichter Friedrich Schiller. Stuttgart: Klett (1959). 12, 516 S.

Wertheim, Ursula, Friedrich Schiller, Dichter der Nation. 1759—1805. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit. In Bildern u. Dokumenten. Berlin: Verl. Neues Leben (1959.) 247 S.

Wiese (und Kaiserswaldau), Benno von, Friedrich Schiller. Festschrift 1959. Bonn: Inter Nationes (1959). 41 S.

Wiese (und Kaiserwaldau), Benno von, Friedrich Schiller. Stuttgart: Metzler (1959). 21, 866 S.

Wilpert, Gero von, Schiller-Chronik. Sein Leben und Schaffen. Stuttgart: Kröner (1958). 336 S. (=Kröners Taschenausgaben 281.)

Zeller, Bernhard, Schiller. Eine Bildbiographie. München: Kindler 1958. 143 S. Ill. (=Kindlers klassische Bildbiographien.)

Berger, Ludwig: Ernst Schröder. Berlin-Zehlendorf: Rembrandt-Verl. (1958). 64 S. Ill. (=Rembrandt-Reihe Bühne und Film 9.)

Hauert, Roger, Elisabeth Schwarzkopf. Aufnahmen v. Roger Hauert. Text v. Bernard Gavoty. Deutsch v. A(rnold)-H(einz) Eichmann. Genf: Kister. Frankfurt/M.: Limpert 1957. 30 S. (=Die großen Interpreten.)

Garrett, John Walter Percy, (ed.): More talking of Shakespeare. New York: Theatre Arts Books (1959). 190 S.

Churchill, Reginald Charles, Shakespeare and his betters; a history and a criticism of the attempts wich have been made to prove, that Shakespeare's works were written by others; with collaboration in bibliography and research by Maurice Hussey; foreword by Ivor Brown. Bloomington: Indiana Univ. Press (1958). 255 S. Ill.

Guidi (A.), L'ultimo Shakespeare. Padova: Liviana Ed. 1958. 129 S.

Hodges, Cyril Walter, Shakespeare and the players; with a foreword by Allardyce Nicoll. London: Benn 1959. 101 S. Ill.

Knight, Georges Wilson, The sovereign flower; on Shakespeare as the poet of Royalism together with related essays and indexes to earlier volumes. New York: Macmillan (1958). 324 S.

Köckeritz, Helge, Shakespeares names; a pronouncing dictionary. New Haven, (Conn.): Yale 1959. 116 S.

Merchant, William Moelwyn, Shakespeare and the artist. London: Oxford U. P. 1959. 30, 254 S. Ill.

Nicoll, Allardyce (ed.) Shakespeare survey; an annual survey of Shakespearian study and production. (New York): Cambridge Univ. Press (1959). 173 S. Ill.

Pokorny, Jaroslav, Shakespeares Zeit und das Theater. Übersetzt aus d. Tschechischen v. Oskar Kosta. Berlin: Henschel 1959. 242 S. Ill.

Wolffheim, Hans, Die Entdeckung Shakespeares. Deutsche Zeugnisse d. 18. Jahrhunderts. Hamburg: Hoffmann u. Campe (1959). 275 S.

Hofmann, Heinz, Günther Simon. Berlin: Henschel 1959. 28 S. Ill. (=Künstler unserer Zeit.)

Kennedy, John, Tommy Steele. London: Transworld 1959. 189 S. Ill.

Kusche, Ludwig, Heimliche Aufforderung zu Richard Strauß. München: Süddeutscher Verl. 1959. 99 S. Ill.

Petzoldt, Richard, Richard Strauß. Sein Leben in Bildern. Textteil: Richard Petzold. Bildteil: Eduard Crass. Leipzig: Verl. Enzyklopädie 1960. 57 S. Ill.

Strawinsky, Igor, Mein Leben. München: List (1958). 170 S. (=List-Bücher.)

Stuckenschmidt, Hans Heinz, Strawinsky und sein Jahrhundert (Vortrag). Berlin: Bote & Bock (1957). 51 S. Ill. (=Anmerkungen zur Zeit.)

Gaipa, Ettore, Giorgio Strehler. (Bologna): Cappelli (1959). 163 S. Ill. (=Documenti di teatro 4.)

Hamsun, Knut, Etwas über Strindberg Essays. Deutsch von Jutta u. Theodor Knut. München: Langen/Müller (1958). 62 S. (=Langen/Müller's kleine Geschenkbücher 80.)

Suèr, Henk, Het spel der duizenden. Anton Sweers 40 jaar toneelspeler en 25 jaar leider van Ons Leekenspel. Met een proloog en een epiloog van Anton Sweers. 's Gravenhage: Pax. 128 S. Ill.

Green, David Herbert and Stephens, Edward M., J. M. Synge, 1871—1909. New York, Macmillan 1959. 13, 321 S. Ill.

Hermann Sudermann. Ein Dichter an der Grenzscheide zweier Welten (1857 bis 1928). Zusammengestellt von Thomas Duglor. Troisdorf: Wegweiser-Verl. 1958. 120 S. Ill. (=Schriftenreihe für die Ost-West-Begegnung. Kulturh. 33.)

Tauber, Diana Napier, My heart and I. London: Evans Bros. 1959. 208 S. Ill.

Hirsch, (Nicole), Ludmilla Tchérina. (Préface de Pierre Benoit.) Paris: del Duca 1958. 208 S. Ill.

Cohn, Art., The nine lives of Michael Todd. New York: Random (1958). 414 S.

Gee, John and Selby Elliott, The triumph of Tschaikovsky: a biography. London: Hale 1959. 206 S. Ill.

Hofmann, (Michel R.), Tchaikovski. Paris: Edit. du Seuil 1959. „Microcosme série solièges".

Pahlen, Kurt, Tschaikowsky. Ein Lebensbild. Stuttgart: Günther (1959). 262 S. Ill.

Tscherkassov (Nicolas), Notes d'un acteur soviétique. Paris: Librairie du Globe 1959. 284 S.

Mila, Massimo, Giuseppe Verdi. Bari: G. Laterza e. F. 1958. 398 S. (=Biblioteca di cultura moderna 529.)

Toye, Francis, Giuseppe Verdi: his life and works; introd. by Herbert Weinstock. New York, Vintage Books 1959. 509 S.

Bourgeois, (Jacques), Wagner. Paris: Edit. Le Bon Plaisir (Plon). (Coll. „Amour de la musique 2".)

Mayer, Hans, Richard Wagner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. (Den dokumentarischen u. bibliographischen Anhang bearbeitete Paul Raabe.) (Hamburg): Rowohlt (1959). 173 S. (=Rowohlts Monographien 29.)

Ströβenreuther, Ingeborg, Gustav Waldau. Wien 1959. Diss. 147 Bl.

Fontana, Oskar Maurus, Paula Wessely. (Berlin-Zehlendorf): Rembrandt-Verl. (1959). 64 S. Ill. (=Rembrandt-Reihe Bühne und Film 14.)

Nankivell, Anne Ray Maria: Oskar Wilde auf dem Wiener Theater. Wien 1959. Diss. 272 Bl. Ill.

Winterstein, Eduard von, Mein Leben und meine Zeit. Ein halbes Jahrhundert deutscher Theatergeschichte. (4. Aufl.) Berlin: Henschel 1959. 447 S. Ill.

Wynn, Keenan and Brough, James, Ed. Wynn's son; as told to James Brough. Garden City (New York): Doubleday 1959. 236 S.

Fitzbauer, Erich, Stefan Zweig. Spiegelungen einer schöpferischen Persönlichkeit. Hrsg. v. Erich Fitzbauer. Wien: Bergland Verl. (1959). 118 S. Ill. (Sonderpublikation d. Stefan-Zweig-Gesellschaft 1.)

6. THEATERBAU, BÜHNENTECHNIK, BÜHNENBILD

Brommer, Frank, Satyrspiele. Bilder griechischer Vasen. 2. verb. u. erw. Aufl. Berlin: de Gruyter 1959. 92 S. Ill.

(Dietrich, Margret und Heinz Kindermann), Dreihundert Jahre österreichisches Bühnenbild. (Wien: Selbstverl. d. Instituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1959). 30 S. Ill.

Grenier, Albert, Manuel d'archéologie gallo-romaine. L'Architecture. (Bd. 2. Ludi et circenses, théâtres, amphithéâtres, cirques). Paris: A. et J. Picard et Cie 1958. Ill.

Hotson, (John) Leslie, Shakespeare's wooden O. London: Hart-Davis 1959. 335 S. Ill.

Niessen, Carl, Der Szeniker Ludwig Sievert. Ein Leben für die Bühne. Herausgegeben anläßlich der Ausstellung des Lebenswerkes vom 22. Februar bis 5. April 1959 im Kupferstichkabinett des Wallraf-Richartz-Museums. Köln 1959. 39 S. Ill.

The Renaissance Stage. Documents of (Sebastiano) Serlio, (Nicola) Sabbattini and (Joseph) Furttenbach [d. Ä.]. Transl. by Allardyce Nicoll [u. a.] Ed. by Barnard Hewitt. Coral Gables (Florida). Univ. of Miami Pr. 1958. 9, 256 S. Ill. (= Books of the Theatre Series. 1.)

Russell, John, Theatrecraft: the work of Peter Farmer, student of theatrical design who obtained a distinction in the Central School of Arts and Crafts Diplom 1958. London: Central School of Arts and Crafts, private circulation 1959. 10 S. Ill.

Selden, Samuel and Sellmann, Hunton Dade, Stage scenery and lighting. New

York: Appleton-Century-Crafts. London: Harrap 1958. 18, 394 S. Ill.

Unruh, Walther, ABC der Theatertechnik. Sachwörterbuch. 2. (überarb. u. erg.) Aufl. Halle (Saale): Marhold 1959. 162 S. Ill.

Wagner, Fernando, Técnica teatral. 2ª edicion corregida y aumentada. Barcelona: Labor 1959. 16, 363 S.

7. REGIE, INSZENIERUNG

Friedrich, Götz, Die Zauberflöte in der Inszenierung Walter Felsensteins an der Komischen Oper Berlin 1954. (Bühnenbildentwürfe v. Rudolf Heinrich. Szenenfotos v. Jürgen Simon u. Gerhard Kowalewsky.) Berlin: Henschel 1958. 211 S. (= Veröffentlichungen der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin.)

Gortschakov, (Nikolaj Michajlovic), Regie. Unterricht bei Stanislawski (Übers. Karl Fend). Berlin: Henschel 1959. 615 S. Ill. (= Bühne der Wahrheit.)

Shakespeare, William, King Richard III: Oxberry's 1822 edition with descriptive notes recording Edmund Kean's performance made by James H. Hackett, reprinted in facsimile and edited with an introduction and notes by Alan S. Downer. London: Society for Theatre Research 1959. 24, 88 S. (= Society for Theatre Research Annual Volumes 1956/57.)

8. DRAMA, DRAMATURGIE

Auerbach, Erich, Scenes from the Drama of European literature; six essays. New York: Meridian Books (1959). 249 S.

Bergson, Henri and Meredith, George, Comedy (Laughter by Henri Bergson and An essay on comedy by George Meredith). Introd. by Wylie Sypher. Gloucester (Mass.): Peter Smith 1959. 260 S.

Bletschacher, Richard Max Joseph, Die Einflüsse der Existenzialphilosophie auf die französische Dramatik der Gegenwart. Wien: 1958. Diss. 193 Bl.

Böhme, Robert, Bühnenbearbeitung Äschyleischer Tragödien. T. 2. Basel, Stuttgart: Schwabe (1959). 159 S.

Bonjour, Adrien, The structure of „Julius Caesar". Liverpool: Liverpool University Press 1958. 11, 81 S.

Bowers, Fredson Thayer, Elizabethan revenge tragedy, 1587—1642 (reprint). Gloucester, (Mass.): Peter Smith 1959. 288 S.

Brands, Horst Wilfrid, Azerbaidschanisches Volksleben und modernistische Tendenz in den Schauspielen Mīrzā Feth-'Alī Ahundzāde's (1812—1878). 's Gravenhage: Mouthon; Wiesbaden: Harrassowitz 1958. 81 S. (= Slavo-Orientalia. 3.)

Brinkmann, Karl: Erläuterungen zu Georg Büchners Dantons Tod und Woyzeck. Hollfeld/Obfr.: Bange (1959). 84 S. Ill. (= Wilhelm Königs Erläuterungen zu den Klassikern. 235.)

Brinkmann, Karl, Erläuterungen zu Gerhart Hauptmanns „Der Biberpelz". Neu bearb., 2. Aufl. Hollfeld/Obfr.: Bange (1959). 68 S. (= Wilhelm Königs Erläuterungen zu den Klassikern. 188.)

Brinkmann, Karl, Erläuterungen zu Hebbels „Maria Magdalena". Neu bearb., 3. Aufl. Hollfeld/Obfr.: Bange (1959). 76 S. (= Wilhelm Königs Erläuterungen zu d. Klassikern. 176.)

Brinkmann, Karl, Erläuterungen zu Friedrich Hebbels „Die Nibelungen". Neu bearb. 8. Aufl. Hollfeld/Obfr.: Bange (1958). 108 S. (= Wilhelm Königs Erläuterungen zu den Klassikern. 77/78.)

Campbell, Lily Bess, Divine poetry and drama in sixteenth-century England. London, Cambridge, Berkeley (California) 1959. 8, 268 S.

Clemen, Wolfgang, Schein und Sein bei Shakespeare. Festrede. München: Bayerische Akademie der Wissenschaften; Beck in Komm. 1959. 45 S.

Curran, Charles W., Screen writing and production techniques. The non-technical handbook for TV, film and tape. New York: Hastings House (1958). 242 S. Ill. (= Communication Arts Books.)

Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen. Hrsg. v. Benno von Wiese. 1. 2. Düsseldorf: Bagel (1958). 500, 463 S.

Dünhofen, Isolde, Die Familie im Drama vom Beginn des Naturalismus bis zum Expressionismus um die Zeit des Ersten Weltkrieges. Wien 1958. Diss. 142 Bl.

Färber, Otto Michael, Die illusionsauflösenden Tendenzen im dramaturgischen Programm des Expressionismus. Wien 1958. Diss. 234 Bl.

Fechter, Paul, Das europäische Drama. Geist und Kultur im Spiegel des Theaters. Bd. 3. Vom Expressionismus zur Gegenwart. Mannheim: Bibliogr. Inst. (1958). 544 S. Ill.

Garten, Hugh Frederic, Modern German drama. London: Methuen; New York: Essential books (Oxford Univ. Press) 1959. 272 S. Ill.

Häusler, Ingeborg, Die Dramen Schillers als Grundlagen für Opernlibretti. Dramaturgische Gegenüberstellung v. Originaldrama und Opernlibretto. Wien 1956. Diss. 295 Bl.

Heckmann, H., Elemente des barocken Trauerspiels, dargestellt am Beispiel des „Papinian" von A. Gryphius. Bad Homburg 1959. 294 S. (= „Literatur als Kunst".)

Heffner, Hubert C., Modern Theatre Practice. A handbook of play production. Hubert C. Heffner, Samuel Selden, Hunton D(ade) Sellman. With an appendix on costume and make-up by Fairfax Proudfit Walkup (4. ed.). New York: Appleton-Century-Crafts (1959). 23, 662 S. Ill.

Hinck, Walter, Die Dramaturgie des späten Brecht. Göttingen: Vanderhoeck und Ruprecht 1959. 172 S. (= Palaestra. 229.)

Holland, Norman Norwood, The first modern comedies: the significance of Etherege, Wycherly and Congreve. Cambridge (Mass.): Harvard U. P., London: Oxford U. P. 1959. (7), 274 S.

Hummelen (W. M.), De Sinnekens in het Rederijkersdrama. Groningen: J. B. Wolters. 400 S.

Jewkes, Wilfred Thomas, Act division in Elizabethan and Jacobean plays. 1583 to 1616. Hamden (Conn.): Shoe String P.; (London, M. Paterson) 1958. 10, 374 S. Ill.

Kamerbeek, J. C., The plays of Sophocles. Part 2. The Trachiniae. Leiden: E. J. Brill. 10, 256 S.

Kellner, Edith, Ignaz Weitenauers Ars Poetica und Tragoediae Autumnales. Innsbruck 1958. Diss. 9, 229 Bl.

Kesting, Marianne, Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas. Stuttgart: Kohlhammer (1959). 160 S. (= Urban-Bücher. 36.)

Kraft, Günther, Historische Studien zu Schillers Schauspiel „Die Räuber". Über eine mitteldeutsch-fränkische Räuberbande des 18. Jahrhunderts. Weimar: Arion-Verl. 1959. 161 S. Ill. (= Beiträge zur deutschen Klassik.)

Krapp, Helmut, Der Dialog bei Georg Büchner. Darmstadt: Gentner (1958). 187 S. (= Literatur als Kunst.)

Lessing, G(otthold) E(phraim), Hamburgische Dramaturgie. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe. Mit Einleitung u. Kommentar v. Otto Mann. Stuttgart: Kröner (1958). 41, 495 S. (= Kröners Taschenausgabe. 267.)

Lockert, Lacy, Studies in French-classical tragedy. Nashville: Vanderbilt Univ. Press 1958. 529 S. Ill.

Loftis, John, Comedy and society from Congreve to Fielding. Stanford (Cal.): Univ. Press. 1959. 163 S. Ill.

Matthews, Brander (ed.), Papers on playmaking. With a pref. by Henry W. Wells. New York: Hill & Wang (1957). 8, 312 S. (= A Dramabook.)

Meier, Theo, Die Gestalt Marias im geistlichen Schauspiel des deutschen Mittelalters. Berlin: Schmidt (1959). 248 S. (= Philolog. Studien u. Quellen.)

Melchinger, Siegfried, Drama zwischen Shaw und Brecht. Ein Leitfaden durch das zeitgenössische Schauspiel. 3. Aufl. Bremen: Schünemann (1959). 360 S. (= Schünemann-Leitfaden.)

Melchinger, S., Drama en toneel. Van Shaw tot Brecht. Vort. en bew. door

B. Stroman. Amsterdam: Moussault (1959). 248 S.

Nelms, Henning, Play production. New York: Barnes & Noble pap. (1958). 301 S. Ill.

Newels, Margarete, Die dramatischen Gattungen in den Poetiken des Siglo de Oro. Eine einleitende Studie zum Thema der Dramentheorie im goldenen Zeitalter. Wiesbaden: Steiner 1959. 192 S. Ill. (= Untersuchungen zur Sprach- u. Literaturgeschichte d. romanischen Völker. 2.)

Nicoll, Allardyce, A history of English drama 1660—1900; Vol. 5. Late nineteenth century drama 1850—1900; Vol. 6. A shorttitle alphabetical catalogue of plays produced or printed in England from 1660 to 1900. London: Cambridge Univ. Press 1959. 575 S.

Oberholzer, Otto, Pär Lagerkvist. Studien zu seiner Prosa und seinen Dramen. Heidelberg: Winter 1958. 220 S.

O'Neill, P. G., Early No drama: its background, character and development, 1300—1450. London: Lund Humphries 1958. 14, 223 S. Ill.

Parrot, Thomas More and Ball, Robert H., A short view of Elizabethan drama. New York: Scribner 1958. 311 S.

Quaderer, Richard, Die Entwicklung des englischen Königsdramas 1600—1642. Winterthur: Keller 1959. 5, 210 S.

Rosenheim, Richard, Das ewige Drama. 6.000 Jahre Drama und Theater als Spiegelbild des Werdeganges der Menschheit und des Menschen. (Aus dem Amerik. übers. vom Autor.) Freiburg/Br.: Novalis-Verl. 1958. 255 S. Ill.

Sagardia, Angel, La zarzuela y sus compositores. Bilbao: Edictiones Conferencias y Ensayos 1958. 48 S.

Scharpe, Robert Boies, Irony in the drama; an essay on impersonation, shock and catharsis. Chapel Hill: Univ. of N. C. Press (1959). 237 S.

Schmid, Ruth, Der dramatische Stil bei Racine. Aarau: Sauerländer 1958. 149 S.

Sewall, Richard Benson, The vision of tragedy. New Haven (Conn.): Yale 1959. 187 S.

Stockum Th(eodorus) C(ornelis) van, Das Jedermann-Motiv und das Motiv des verlorenen Sohnes im niederländischen und im niederdeutschen Drama. Amsterdam: N. V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij 1958. S. 199—219. (=Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, afd. letterkunde. Nieuwe reeks. Deel 21. no 7.)

Suer, (Henk), Goden van de engelenbak. Van Gijsbrecht tot Buziau. Utrecht-Antwerpen 1959. 174 S. Ill. (= Prisma-Boeken. 403.)

Szondi, Peter, Theorie des modernen Dramas. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1959. 144 S.

Wyss, Heinz, Der Narr im schweizerischen Drama des 16. Jahrhunderts. Bern: Haupt (1959). 252 S.

9. DARSTELLER UND DARSTELLUNGSKUNST, KOSTÜM UND MASKE

L'attore dal teatro al cinema e alla televisione. Rom: Edizione di bianco e nero (1959). 183 S. (= Collana di studi, ricerche e documentazioni del Centro sperimentale di cinematografia 7.)

Balser-Eberle, Vera, Sprechtechnisches Übungsbuch. Ein Unterrichtsbehelf aus der Praxis für die Praxis. Mit Übungen v. Ferdinand Steil u. a. 4. verb. Aufl. Wien: Österr. Bundesverl. (1959). 100 S. (= Sprecherziehung. 2.)

Bamford, Thomas Waldegrave, Practical make-up for the stage, with a foreword by Ernest Thesiger. 2nd ed., revised and reprinted. London: Pitman 1959. 10, 146 S. Ill. (= Theatre and stage series, edited by Harold Downs.)

Bertram, Joseph, The tragic actor. London: Routledge & Kegan Paul 1959. 15, 415 S. Ill.

Bryant, Donald Cross (ed.), The rhetorical idiom; essays in rhetoric, oratory, language and drama, presented to Herbert August Wichelns with a reprinting of his Literary criticism of oratory. Ithaca (New York): Cornell Univ. Press. (1958). 342 S.

Ciuró, Wenceslao, Mnemotecnia teatral. Illusionismo. Madrid: Autor. (Distrib.: Martinez de Murguía) 1959. 263 S.

Egenolf, Heinrich, Die menschliche Stimme. Ihre Erziehung, Erhaltung und Heilung. Ein Praktikum für Sänger, Sprecher u. alle, die ihre Stimme pflegen wollen. 2. Aufl. Stuttgart: Paracelsus-Verl. (1959). 56 S.

Reynolds Hapgood, Elizabeth, Stanislavski's Legacy. Comments on Some Aspects of an Actor's Art and Life. Edited and translated from the Russian. London: Reinhardt 1959. 158 S.

Lambardi, Maria Ludovica, e Varvelli, Riccardo, Teoria e tecnica della espressione. Illustrazioni di Ghegi Losana. Roma: Ediz. Fiordaliso 1959. 239 S. Ill.

Lane, Yoti, The psychology of the actor; with a foreword by W. Bridges-Adams. London: Secker & Warburg 1959. 208 S.

Prat, Thérèse Le, Gesicht und Schicksal. Masques et destins. Masks, fates, faces. Deutsche Übers. v. Brigitte Gmelin. Hamburg: Hoeppner 1959. 1 Bl., 2 Bl. Ill.

Sayre, Gwenda, Creative miming. London: Jenkins 1959. 128 S. Ill.

Schumann, Kurt, Wir schminken. Eine Schminkfibel für Laien. Leipzig: Hofmeister 1958. 56 S. Ill.

Villiers, (André), L'Art du comédien. Paris: Presses univ. de France 1959. 128 S.

10. RELIGIÖSES THEATER

Corathiel, Elisabeth (H. C.), The Oberammergau story. London: P. Marshall 1959. (4), 59 S. Ill.

Haas, Carl Max, Das Theater der Jesuiten in Ingolstadt. Ein Beitrag zur Geschichte des geistlichen Theaters in Süddeutschland. Emsdetten (Westf.): Lechte 1958. 122 S. Ill. (= Die Schaubühne. Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte. 51.)

Marcel, Gabriel, Théâtre et religion. (Lyon): Vitte (1959). 107 S. (= Coll. „Parvis". 1.)

11. COMMEDIA DELL'ARTE, VOLKSTHEATER, VOLKSSPIEL, LAIENSPIEL, KINDER- UND SCHULTHEATER

Albach, Ben, De commedia dell'arte. Purmerend, J. Muusses (= Cahiers van het Werkcentrum voor leketoneel en creatief spel. 10). 48 Bl.

Bericht vom Spiel. Ein Werkbuch, herausgegeben von Ulrich Kabitz u. Werner Simon. München: Kaiser 1959. 255 S.

Bourges, Maurice, Jeux dramatiques, leur place dans l'education. Preface de H. Laborde. Paris: Editions de l'Arc tendu 1958. 168 S. Ill.

Budenz, Toni, Das Pantomimenbuch. Für Jugendspiel und Amateurtheater. (Entstand unter Mitarbeit des Studioteams der Heimstatt für Spiel und Fest, München.) München: Don-Bosco-Verl. 1959. 107 S. Ill.

Dshiwelegow, (Aleksej Karpovic), Commedia dell'arte. Die italienische Volkskomödie. (Aus dem Russischen übertragen v. Ruth-Elisabeth Tiedt). Berlin: Henschel 1958. 348 S.

(L') Expression dramatique et l'enfant, avec la collaboration de Paul Blanchart, Jean-Baptiste Caviale, Léon Chancerel, Eugène Cuvelier, Monique Decitre, Georges Dobbelaere (etc.). Bibliographie établie par Jacqueline de Carné. (Paris): Editions Fleurus 1958. 230 S. Ill.

Grande, Dieter, Licht für Laienbühnen. Ein Werkbuch für Spielleiter u. Bühnenbeleuchter. Mitarbeiter Erwin Popp. Die Graphiken schuf Elisabeth Honvehlman. München: Höfling (1959). 56 S. Ill.

Mirbt, Rudolf, Der Bärenreiter-Laienspiel-Berater. Ein Wegweiser in das darstellende Spiel und seine Nachbarschaften. Kassel & Basel: Bärenreiter-Verl. (1959). 327 S.

Nicolini, Fausto, Vita di Arlecchino. Milano-Napoli: R. Ricciardi 1959. 8, 451 S. Ill.

Small, (M.), L'enfant et le jeu d'expression libre. Paris: Edit. Delachaux et Niestlé 1959.

Unser Handbuch für Schulspiel, Laienspiel und Laientheater. Spielleiterfibel, Schminkschule, Kostüm-Improvisationen, Bühnenbau u. Bühnenbild, Spielraum Schule, Beleuchtung u. das große Spielverzeichnis. Hrsg. v. Harald Kopp u. Ingo Wampera. (2., neubearb. Aufl.). Graz: Verl. Spiel u. Fest. 1959. 254 S. Ill.

Wekwerth, Manfred, Über Regiearbeit mit Laienkünstlern. Leipzig: Hofmeister 1958. 104 S.

12. OPER UND OPERETTE. MUSIK IM SCHAUSPIEL

Czerny, Peter, Opernbuch. (3. Aufl.) Berlin: Henschel (1959). 966 S.

Davidson, Gladys, Stories of Grand Opera. London: T. Werner Laurie 1958. 268 S. Ill.

Dean, Winton (Basil), Handel's dramatic oratorios and masques. London: Oxford University Press 1959. 13, 694 S. Ill.

Dent, (E. J.), Les Opéras de Mozart. Trad. de l'anglais par René Duchac. Paris: Gallimard 1958. 364 S. Ill.

Ewen, David, Complete book of the American musical theater; a guide to more than three hundred productions of the American musical theater from The black crook (1866) to the present; with plot, production history, stars, songs, composers, librettists and lyricists. New York: Holt (1958). 474 S. Ill.

Fellner, Rudolph, Opera themes and plots; preface by Erich Leinsdorf. New York: Simon & Schuster. 1958. 12, 354 S.

Gass, Irene and Weinstock, Herbert, Through an opera glass. New York: Abelard-Schuman (1958). 166 S. Ill.

Hughes, Spike, (i. e. Patrick Cairns Hughes), Famous Mozart operas; an analytical guide for the opera-goer and armchair-listener. New York: Citadel Press books. (1958). 253 S.

Hughes, Spike (i. e. Patrick Cairns Hughes), Famous Puccini operas: an analytical guide for the opera-goer and armchair-listener. London: Hale 1959. 272 S.

Kerman, Joseph, Opera as drama. New York: Vintage books. 1959. 273 S.

Koeltzsch, Hans, Der neue Opernführer. (Stuttgart): Verl. Deutsche Volksbücher (1959). 538 S. Ill.

Mayerhofer, Gottfried, „Abermals vom Freischützen". Der Münchner „Freischütz" von 1812. Eine romantische Tragödie des Münchner Dichters Franz Xaver von Caspar, mit Musik von Hofmusiker Carl Borr. Neuner, die wirkliche Quelle des Weber-Kindschen Opernbuches. Eine musik- und literarhistorische Studie zur Textgeschichte des Weberschen „Freischütz". Regensburg: Bosse 1959. 46 S. (= Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft. 7.)

Osthoff, Wolfgang, Zur Bologneser Aufführung von Monteverdis „Ritorno di Ulisse" im Jahre 1640. Wien: R. M. Rohrer in Komm. 1958. S. 155—160. (= Mitteilungen der Kommission für Musikforschung. 11.)

Schneidereit, Otto, Operettenbuch. (Illustrationen: Hermann Kaubisch.) 6. Aufl. Berlin: Henschel 1958. 615 S. Ill.

(Le) Siècle d'Offenbach. Paris: R. Julliard 1958. 128 S. Ill.

Songs and dances for the Stuart masque. An edition of sixty-three items of music for the English court masque from 1604 to 1641; introd. by Andrew J. Sahol. Providence: Brown Univ. Press pap. 1959. 185 S.

Steger, Hellmuth (u.) Karl Howe, Operettenführer. Von Offenbach bis zum Musical. (Frankfurt a. M., Hamburg): Fischer-Bücherei (1958). 209 S. (Bücher d. Wissens = Fischer-Bücherei, 225.)

Westermann, Gerhart von, Knaurs Opernführer. Eine Geschichte der Oper. Mit einem Geleitwort von Hans Knappertsbusch. (11. Aufl.) München—Zürich: Droemersche Verl.-Anst. Knaur (1958). 541 S. Ill.

Weyand, Joop, In het wonderland van de opera. Het libretto van 78 opera's. 2de

dr. Rotterdam: W. L. & J. Brusse. 332 Bl.

Witeschnik, Alexander, Wiener Opernkunst. Von den Anfängen bis zu Karajan. Wien: Kremayr & Scheriau (1959). 322 S. Ill.

Zentner, Wilhelm, Reclams Opernführer. Hrsg. v. Wilhelm Zentner. 19., verm. Aufl. Stuttgart: Reclam (1958). 736 S. Ill.

13. BALLETT, TANZKUNST, PANTOMIME

ABC's of ballet. Greenfield (Mass.): Channing L. Bete Co. (1958). 25 S.

Balcar, Alexander J(osef), Das Ballett-Lexikon. Vorwort von Pavel Ludikar. Berlin, Darmstadt, Wien: Deutsche Buch-Gemeinschaft (1958). 379 S. Ill.

Baumel (Jean), Les danses populaires, les farandoles, les rondes, les jeux choreographiques et les ballets du Languedoc méditerranéen. Paris: Le Grand revue 1958. 210 S.

The Bolshoi Ballet story. (New York): Heller & Heller (1959). 128 S. Ill.

Boswinkel Willem, David Koning, Joop Schultink, Het Nederlandse ballet. (Lay-out fotopagina's Ton Ransijn.) Haarlem: Gottmer (1958). 203 S.

Celine, L. F., Ballets, sans musique, sans personne, sans rien. Paris: Gallimard 1959. 224 S. Ill. (= Hors serie.)

Chagoll, Lydia, Plaidoyer pour le ballet belge. Bruxelles: Les Éditions Lumière (1959). 47 S.

Dans en ballet. Onder red. van Hans Snoek en met medew. van Ine Rietstap, Janet Sinclair, Celia Sparger e. a. Amsterdam: Em. Querido. 224 Bl. (= Geillustreerde Salamander. 43.)

Davidson, Glayds, Ballet stories for young people; illustrated by Lotte Reiniger. London: Batsford 1959. 71 S. Ill. (= Colourbooks)

Espinosa, (Edouard), Ballet: elementary syllabus and technique of operatic dancing 8th ed. London: E. K. & Y. Espinosa 1959. 64 S. Ill.

Fisher, Hugh (d. i. Cyril William Swinson), The story of the Royal Ballet. Revised ed. London: Black 1959. 83 S. Ill.

Fletcher, Beale and Fletcher, Peggy, How to improve your ballet dancing. An illustrated guide to allegro, adagio. New York: A. S. Barnes books (1958). London: Yoseloff (1959). 105 S. Ill.

Guest, Ivor: The Alhambra Ballet. (Brooklyn, N. Y.): Dance Perspectives 1959. 72 S. Ill. (=Dance Perspectives 4.)

Hart, John, The Royal Ballet in Performance at Convent Garden. London: Faber & Faber 1958. 160 S. Ill.

Haskell, Arnold, L(ionel). Ballet in colour. London: Batsford (1959). 24 S. Ill.

Koegler, Horst, Bolschoi-Ballett. Das Ballett des Großen Akademischen Theaters der UDSSR in Moskau. Berlin(-Zehlendorf), Rembrandt-Verl. (1959). 64 S. Ill. (=Rembrandt-Reihe Bühne u. Film 16.)

Koegler, Horst, Modernes Ballett in Amerika. (Berlin): Rembrandt-Verl. (1959). 31 S. Ill. (Rembrandt-Reihe Bühne und Film 19.)

Lido, Serge, Ballet. Préface par A. M. Julien, commentaires par Irène Lidova. Paris: Art et Industrie; London: Black (1959). 22 S.

Lifar, Serge, The three graces: Anna Pavlova, Tamara Karsavina, Olga Spessivtzeva, the legends and the truth; translated by Gerard Hopkins. London: Cassell 1959. 15, 255 S. Ill.

Lobet, (Marcel), Le ballet françois d'aujourd'hui. De Lifar à Béjart. Bruxelles, A. Goemaere; Paris, Librairie théâtrale (1958). 227 S. Ill.

Lobet, (Marcel), La Danse, Paris: Hachette 1958. Ill.

Mara Thalia, y Lee Wyndham, Los primeros pasos en el ballet. Barcelona: Hymsa 1958. 64 S.

Mara, Thalia, So you want to a ballet dancer. New York; London: Pitman (1959). 9, 166 S. Ill.

Mariel, Pierre, Paris Cancan. Text des historischen Teils: Pierre Mariel. Übers. Waldemar Sonntag. Text des modernen Teils Jean Trocher. Übers. Sabine Weller. Photos: Daniel Frasnay u. a. Bonn: Europäische Bücherei (1959). 216 S. Ill.

Masella, Aldo, Anatomia e tecnica della danza. Roma: Ediz. „Mezzogiorno d' Italia" 1958. 134, (2) S. Ill.

Meerloo, Joost A. M., Alle leven danst. Van primitieve dans tot Rock'n Roll en modern ballet. (Dance craze and sacred dance.) Vert. door H. M. van Randwijk. Amsterdam: De Brug. 152 S. Ill.

Mike Davis at the Royal Ballet. (Photographs by Mike Davis; foreword by Dame Ninette de Valois.) London: Oldbourne 1958. 137 S. Ill. Boston (Mass.): Charles T. Branford (1959). 137 S. Ill.

(Het) Nederlands Ballet. (Door) Willem Boswinkel, David Koning, Joop Schultink. Haarlem-Antw.: J. H. Gottmer (1958). 203 Bl. Ill.

Nettl, Paul, Mozart und der Tanz. Zur Geschichte des Balletts und Gesellschaftstanzes. Zürich, Stuttgart: Werner Classen (1960). 128 S.

Niehaus, Max, Himmel, Hölle und Trikot. Heinrich Heine und das Ballett. (München): Nymphenburger Verlagshaus (1959). 95 S. Ill.

Praagh, Peggy Van, How I became a ballet dancer. London: Nelson 1959. 13, 97 S. (=Juniors series.)

Rebling, Eberhard, Ballett, gestern und heute (2. erw. u. verb. Aufl.) Berlin: Henschel 1959. 416 S. Ill.

Robertson, Marion, The Story of the ballet Swan Lake. (3. ed.) London: Black (1959). 96 S. Ill. (The Ballet Pocket Series.)

Sparger, Celia, Ballet physique; with notes on stresses and injuries; foreword by James Monaham; ill. by Peter Revitt. London: Black (1958). New York: Macmillan (1959). 64 S. Ill.

Stanzl, Eva, Das Ballett in der bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Wien 1958. Diss. (Textbd.) 3, 168, 144 Bl. Ill.

Swinson, Cyril, The Royal ballet today. (New York): Macmillan (1959) 32 S. Ill. (=Dancers of today 14.)

Verwer, Hans, Prisma balletboek. Met een inleiding van L. Hornstra. Utrecht: Het Spectrum. 232 Bl. Ill. (Prismaboeken 469.)

Waganowa, Agrippina Jakovlevna, Die Grundlagen des klassischen Tanzes. Aus dem Russischen. Übersetzung und Bearbeitung Jochen Scheibe. Zeichnungen: Elfriede Liebthal. 2. Aufl. Berlin: Henschel 1959. 182 S. Ill.

14. PUPPENTHEATER, SCHATTENTHEATER

Batchelder, Marjorie (Hope) and Comer, Virginia Lee, Puppets and plays: a creative approach. (Edited by Eleanor Hipwell.) London: Faber 1959. 255 S.

Baty (Gaston) et Chavance (René), Histoire des marionnettes. Paris: Presses Univ. de France. 128 S. (=Coll. „Que sais-je?")

Beaumont, Cyril, Puppets and puppetry. London: The Studio Publications (1958). 32 S. Ill.

Bolzer, (Guy) Le, Le plus vieux comédien du monde: la marionnette. Paris: Le Terrain Vague.

Bulthuis, Rico, Zelf een poppenspel schrijven. Deventer: Kluwer (1958). 20 S. (=Bezige Handen 15.)

Dewaele, (Joris), Zijt ge daar allemaal? Korte handleiding bij het handpoppenspel. Dertien speelteksten. (Brussel): Kristelijke Onderwijzersverbond 1957. 75 Bl. Ill.

Dorst, Tankred, auf kleiner bühne. (versuche mit marionetten.) (München): Juventa-Verl. (1959). 120 S. Ill. (=das kleine studio 2.)

Leydi (R.), Mezzanotte Leydi (R.), Marionette et burattini. Milano: Ed. Avant 1958. 546 S.

Pratt, Lois H., The puppet do-it-yourself book: a handbook for beginners and teachers with three hand-puppet plays. London: S. Paul 1959. 79 S. Ill.

Salvagniac, J. C., Spectacles d'ombres. Paris: Billaudot 1959. Ill.

Schnorr, Guenter, Aspekte der Puppen- und Schattenspielforschung. Begriffe, Aufgabenbereiche, Methodik u. Organisation. Als Referat dem Congrès intern. de la marionnette traditionnelle sous le patronage de la royale belge

de Folklore, Liège 1958, zur Diskussion gestellt. Lüdenscheid/Westf. 1958. 10 S. (Quellen u. Forschungen zur Puppen- u. Schattenspielgeschichte.)

Schulbühnen- und Puppenspiel. Mit Beiträgen v. Heinrich Amersdorfer (u. a.) u. e. Geleitw. v. Rudolf Mirbt. Berlin (-Zehlendorf): Rembrandt-Verl. (1958). 192 S. (= Handbuch d. Kunst- und Werkerziehung f. allgemeinbildende Schulen, Berufsschulen u. Fachschulen 2,2.)

Severn, Bill (William Severn), Shadow magic: the story of shadow play; il. by Yukio Tashiro. New York: McKay (1959). 187 S.

Spies, Otto, Türkisches Puppentheater. Versuch einer Geschichte des Puppentheaters im Morgenland. Emsdetten/Westf.: Lechte (1959). 219 S. Ill. (= Die Schaubühne 50.)

15. FEST UND FESTSPIEL

Alewyn, Richard (u.) Karl Sälzle, Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung. Hamburg: Rowohlt (1959). 134 S. Ill. (= Rowohlts deutsche Enzyklopädie. 92. Sachgebiet Theaterwissenschaft.)

Bayreuth 1959. (Bayreuth): Festspielleitung (1958). 30 Bl. Ill.

Berliner Festwochen ... Almanach. Offizielles Programm. Red.: Josef Rufer. (Berlin-Wilmersdorf): Haupt & Puttkammer 1957. 94 S. Ill. 1958. 96 S. Ill.

Bregenzer Festspiele 21. Juli bis 19. August 1959. (Bregenz: Festspielgemeinde Bregenz 1959.) 68 S. Ill.

British Federation of Music Festivals, Yearbook. London: British Federation of Music Festivals 1959. 66 S. Ill.

Dörner, Ludwig, Der Neusiedlersee und die Seespiele zu Mörbisch. Bad Fischau, Mörbisch am See: Wienerwald-Verl. (1959). 64 S. Ill. (= A. E. I. O. U. Ausg. B. Folge 1.)

Festspiele der Oper zu München. Herausgegeben von der Gesellschaft zur Förderung der Münchner Opernfestspiele e. V., in Verbindung mit der Intendanz der Bayerischen Staatsoper. Chefred. u. Gestaltung: Siegfried Sawallich 1959. (München: Bayer. Staatsoper 1959.) 70 S. Ill.

Glyndebourne. London: Glyndebourne Festival Society 1959. 122 S. Ill.

Houseman, John and Jack Landau. The American Shakespeare Festival. The birth of a theatre. New York: Simon & Schuster 1959. 95 S.

Salzburger Festspiele 1959. (Salzburg: Residenzverl. 1959.) 120 S. Ill. (= Alpen-Journal. Festspielheft.)

Salzburger Festspiele. Offizieller Almanach. Salzburger Festival. Official almanac. Festival de Salzbourg. Almanach officiel. (Jg. 8) 1959. (Salzburg: Pallas-Verl. 1959. 240 S. Ill.

Schwetzinger Festspiele. Schloß Schwetzingen ... in Zusammenarbeit mit dem Süddeutschen Rundfunk. Für d. Inhalt verantwortl.: Willy Grüb. (Stuttgart: Süddeutscher Rundfunk) 1959. 43 S. Ill.

Vendeuvre, Philippe de, Lettres de Bayreuth. (Paris): Edition Sun 1958. 87 S.

Wiener Festwochen. 1959. Vom 30. Mai bis 21. Juni. Programm. (Wien: Wiener Festwochen 1959.) 45 S.

Wright, Rose H., Fun and festival from Africa: music, games, stories, accounts of feasting in folk life south of the Sahara. (rev. ed.): New York: Friendship Press pap. (1959). 48 S.

16. PUBLIKUM UND KRITIK

Bergmann, Alfred, Grabbes Werke in der zeitgenössischen Kritik. Bd. 1. Detmold: (Grabbe-Gesellschaft) 1958. (= Jahresgabe der Grabbegesellschaft 9.)

Sauvajon (M. G.), 3.000 ans dans un fauteuil. Paris: Calman-Lévy. 1959. 225 S.

Shaw, George Bernard: Shaw's dramatic criticism (1895—1898). A selection by John J. Matthews. New York: Hill & Wang (1959). 314 S. (= Dramabook D 17.)

17. HÖRSPIEL UND FERNSEHEN

Alessandro, A. D', Lo scenario televisivo. Milano: Mursia Corticelli 1958. 8, 236 S.

Davis, Desmond, The grammar of tele=vision production; drawings by Frank White, Michael Knight. London: Barrie & Rockliff 1960. 64 S.

Knilli, Friedrich, Das Hörspiel in der Vorstellung der Hörer. Eine experimen=talpsychologische Untersuchung. Graz 1959. Diss. 254, 6 Bl.

18. KABARETT, REVUE, SINGSPIEL=HALLE, SHOW, VARIETÉ, ZIRKUS

Adrian, Cirques parisiens. Bourg=la=Reine, Seine: (Selbstverlag 1959). 256 S.

Adrian, Sur les chemins des grands cir=ques voyageurs. Avec répertoire des principaux chapiteaux vues en France. Préface de Henry Thétard. Ill. par Soury et Therouanne. Paris (Bourg=la=Reine, Seine): Selbstverlag 1959. 136 S.

Janeck, Willi, Die großen Drei. Krone, Hagenbeck, Sarrasani. Unter Mitarbeit v. Friedel Zscharschuch. Pretz (Hol=stein): Hansen 1959. 26 S. Ill. (=Schriftenreihe d. Internationalen Ge=sellschaft d. Circus=Historiker 3.)

O'Brien, Esse Forrester: Circus. Cinders to sawdust. Illustr. by James T. Jones. San Antonio, Texas: Naylor (1959). 32, 268 S. Ill.

Ulrich, Walter, 250 Jahre Circuskunst in Berlin. Unter Mitarbeit v. Teubert=Folz u. Willi Janeck. Preetz (Holstein): Hansen 1959. 16 S. (=Schriftenreihe d. Internationalen Gesellschaft d. Circus=Historiker 2.)

Vicens, F., La vida del circo. Barcelona: Edic. G. P. 1958. 64 S. (Enciclopedia Pulga 470.)

Weiß, Georg, Start in die Manege. Die Geschichte einer gemischten Raubtier=gruppe (Ill.: Heinz Rammelt). Witten=berg: Ziemsen (1958). 161 S. Ill.

19. ZEITSCHRIFTEN

Ethnic, A quarterly survey of English folk music, dance and drama. Vol. 1, no. 1. London: Hall 1959.

New Theatre Magazin. The quarterly magazine of repertory and university drama. No. 1. Okt. 1959. Bristol: Univ. Drama Department, Green Room Society.

Repertoire. The official newspaper of Sadler's Wells. Vol. 1. no. 1. London: Sadler's Wells Trust 1959.

Theatre research ... The journal of the International federation for theatre research ... Roma: Tip. U. Pinto 1958. 64 S. Ill.

20. SCHALLPLATTEN

Arndt, Friedrich, Die Bimmelbahn. Kas=per=Spiel. (Hamburg): Philips (1958). (=Der Hohnsteiner Kasper.)

Arndt, Friedrich, Die geheimnisvolle Kaf=feemühle. Kasper=Spiel. (Hamburg): Philips (1958). (=Der Hohnsteiner Kasper.)

Arndt, Friedrich, Die neugierige Prinzes=sin. Kasper=Spiel. (Hamburg): Philips (1958). (=Der Hohnsteiner Kasper.)

Arndt, Friedrich, Ein Sack Datteln. Kas=per=Spiel. (Hamburg): Philips (1958). (=Der Hohnsteiner Kasper.)

Arndt, Friedrich, Der Spaß mit dem Rie=sen. Kasper=Spiel. (Hamburg): Philips (1958). (=Der Hohnsteiner Kasper.)

Arndt, Friedrich, Das Wettzaubern. Kas=per=Spiel. (Hamburg): Philips (1958). (=Der Hohnsteiner Kasper.)

Borchert, Wolfgang, Draußen vor der Tür. 6 Szenen des Beckmann. (Rücks.): Lyrik u. Prosa. Sprecher: Heinz Rein=cke. (Hamburg): Telefunken (1959). (=Wort und Stimme.)

Cocteau, Jean, Texte inédit. Un ami dort. Bacchus, acte 2, scene 4. (Rücks.): Bac=chus, acte 2, scene 6. (Sprecher): Jean Cocteau (u. a.). (Hamburg): Philips (1955). (=Autors du 20e siècle. 5.)

Deutsche Märchen. Märchenspiele mit Musik nach d. Gebr. Grimm. Textliche und musikalische Gestaltung: Mitglie=der der Hamburger Bühnen. (Ham=burg): Philips (1955). 3 Schallplatten.

Goethe, Johann Wolfgang (von), Faust (Kurzfassung). Der Tragödie 1. Teil. (Nebst Textbeil.). Gütersloh: Ariola G. m. b. H. (1958). Sprechplatten. Eine

Produktion des Kölner Funkhauses (WDR). (Sprecher): Horst Caspar, Antje Weisgerber (u. a.). 3 Platten. (Textbeil. 87 S. 2 Bl. Abb.)

Goethe, Johann Wolfgang (von), Faust. Der Tragödie 1. Teil. In der Gründgens-Inszenierung des Düsseldorfer Schauspielhauses mit Gustav Gründgens (u. a.). Musik: Mark Lothar. Aufnahme-Regie: Peter Gorski (Nebst Texth.). (Hamburg): Deutsche Grammophon-Gesellschaft, Literarisches Archiv (1954). 3 Schallplatten.

Grimm, Gebr. (Jacob u. Wilhelm), Dornröschen. Märchen. (Rücks.): Rumpelstilzchen. Märchen. (Sprecher): Joseph Offenbach (u. a.). Nebst Text. (Hamburg): Philips (1958). 6 Bl. m. Abb. (= Märchenwelt — Kinderwelt.)

Grimm, Gebr. (Jacob u. Wilhelm), Der Wolf und die sieben Geißlein. Märchen. (Rücks.): Der Froschkönig. Märchen. (Sprecher): Joseph Offenbach (u. a.). Nebst Text. (Hamburg): Philips (1958). 6 Bl. m. Abb. (= Märchenwelt — Kinderwelt.)

Hofmannsthal, Hugo von, Jedermann. Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes. In der Besetzung der Salzburger Festspiele. (Sprecher): Helmut Janatsch (u. a.). Spielleitg: Ernst Lothar. Musikal. Gestaltg. Einar Nilson u. Joseph Messner. (Nebst) Einf. v. Edgar Hederer. (Hamburg): Deutsche Grammophon-Gesellschaft, Literarisches Archiv 1958. 4 Bl. Ill.

Lessing, Gotthold Ephraim, Minna von Barnhelm oder Das Soldatenglück. Ein Lustspiel. Gesamtaufn. (Sprecher): Liselotte Pulver (u. a.). Regie: Otto Kurth. (Nebst Texth.). Gütersloh: Ariola. Athena (1959). 3 Schallplatten.

Lessing, Gotthold Ephraim, Nathan der Weise. Ein dramat. Gedicht in 5 Aufz. in der Inszenierung von Karl-Heinz Stroux. (Sprecher): Ernst Deutsch (u. a.). Nebst Texth. (Hamburg): Deutsche Grammophon-Gesellschaft, Literarisches Archiv 1955. 3 Schallplatten.. 38 S. Ill.

Schiller, Friedrich von, Don Carlos. Ein dramat. Dedicht in 5 Akten. (Nebst Textbeil.). (Hamburg: Teldec 1959). (Sprecher): Das Ensemble d. Schiller-Theaters Berlin. 3 Platten. Textbeil. Fotos: Ilse Buhs.

Schiller, Friedrich von, Kabale und Liebe. Ein bürgerl. Trauerspiel in 5 Aufz. (Sprecher): Walter Franck (u. a.). Inszenierung: Ernst Lothar. Salzburger Festspiele 1955. (Nebst Texth.). (Hamburg): Deutsche Grammophon-Gesellschaft, Literarisches Archiv 1955. 3 Schallplatten. Textbeil. 42 S. Ill.

Schiller, Friedrich von, Kabale und Liebe. Szene Lady Milford—Ferdinand (2. Akt, 3. Szene). (Sprecher): Ursula Burg (u.) Otto Mellies. Berlin: Deutsche Schallplatten. Eterna 1959.

Shakespeare, (William), König Richard III. „Julius Cäsar". Grabrede Marc Antonius'. (Friedrich von) Schiller: Wallenstein. (Sprecher): Ernst Deutsch. (Hamburg): Telefunken (1959). (= Wort u. Stimme.)

Wedekind, Frank, Rudolf Forster (spricht) Eine Szene aus „Der Kammersänger". (Hamburg: Teldec 1959).

Inhalt. Fortsetzung von Umschlagseite 2

Seite

Besprechungen

H. Wimmer, Das Linzer Landestheater 1803—1958 — H. und O. Rudan, Das Stadttheater in Klagenfurt. (H. Kindermann) 363
G. Wickham, Early English Stages. 1300 to 1660. (M. Dietrich) 364
P. Nettl, Mozart und der Tanz. (H. Kindermann) 365
Bibliographie des im Jahre 1959 angezeigten theaterwissenschaftlichen Schrifttums. Von Franz Hadamowsky (Wien) 366

DIE MITARBEITER VON HEFT 4

Oskar Maurus Fontana, Wien, IV., Gußhausstraße 6.
Direktor Franz Hadamowsky, Wien, I., Österr. Nationalbibliothek, Theatersammlung.
Dr. Günter Schöne, München 22, Galeriestraße 4 a. Theatermuseum.
Univ.-Doz. Dr. Johann Sofer, Wien, VIII., Josefstädterstraße 11.

Wiener musikwissenschaftliche Beiträge Band 5

HANNELORE GERICKE

DER WIENER MUSIKALIENHANDEL
von 1700 bis 1778

150 Seiten. 1 Tafel. Großoktav. 1960. Brosch. S 72.—, DM 12.—

Diese Arbeit, eine erste Zusammenfassung über ein Randgebiet der Musikwissenschaft, untersucht die kommerzielle Verbreitung gedruckter und geschriebener Musikalien im Wien des Aufklärungsjahrhunderts, der Zeit Josephs I., Karls VI. und Maria Theresias, der Schaffensperiode eines J. J. Fux, Wagenseil, Gluck und des jungen Haydn.

Neben einer aufschlußreichen geschichtlichen Entwicklung des Musikalienhandels in der traditionsreichen Musikstadt Wien bringt das Buch einen interessanten Überblick über die für den damaligen Musikalienhandel wesentlichen Kopisten und über jene Kupferstecher, die sich um diese Zeit mit dem Notenstich befaßten.

Ein Verzeichnis der Wiener Musikdrucke von 1700 bis 1778, ein Literaturverzeichnis sowie ein Namen- und ein Ortsregister vervollständigen das Buch.

HERMANN BÖHLAUS NACHF. / GRAZ—KÖLN

Theaterwissenschaftliche Literatur

Anton Bauer, Opern und Operetten in Wien. Verzeichnis ihrer Erstaufführungen in der Zeit von 1629 bis zur Gegenwart. (Wr. musikwiss. Beiträge Bd. 2.)

XII, 156 Seiten. 1 Taf. 1 Lageplan. Oktav. 1955. Br. S 86.—, DM 14.80.

Gerda Doublier, Maria Stuart. Ihr Leben als Königin und Frau.

319 Seiten. 13 Taf. 1 Stammtaf. Oktav. 1959. Ln. S 98.—, DM 16.50.

Paul Friedländer, Rhythmen und Landschaften im zweiten Teil des Faust.

114 Seiten. Oktav. 1953. Hln. DM 6.—.

Heinz Kindermann, Hermann Bahr. Ein Leben für das europäische Theater. Mit einer Hermann-Bahr-Bibliographie von Kurt Thomasberger.

380 Seiten. 12 Taf. Oktav. 1954. Ln. S 96.—, DM 16.80.

Ingrid Kohrs, Das Wesen des Tragischen im Drama Heinrichs von Kleist. (Probleme der Dichtung. Studien zur deutschen Literaturgeschichte Heft 1.)

138 Seiten. Oktav. 1951. Br. DM 6.60.

Ulrich Leo, Ritterepos — Gottesepos. Torquato Tassos Weg als Dichter. (Studi Italiani Bd. 2.)

VIII, 65 Seiten. Großoktav. 1958. Br. DM 6.—.

Siegfried Morenz, Die Zauberflöte. Eine Studie zum Lebenszusammenhang Ägypten-Antike-Abendland. (Münstersche Forschungen Heft 5.)

93 Seiten. 4 Taf. Oktav. 1952. Br. DM 7.80.

Arnulf Perger, Grundlagen der Dramaturgie.

VIII, 323 Seiten. Oktav. 1952. Br. S 72.—, DM 17.50. Ln. S 82.—, DM 19.80.

Schiller, Theater-Fiesko. Die letzte neuaufgefundene Fassung der „Verschwörung des Fiesko zu Genua". Herausgegeben von Hans Heinrich Borcherdt.

143 Seiten. Oktav. 1952. Ln. DM 5.80.

Irmgard Weithase, Goethe als Sprecher und Sprecherzieher.

230 Seiten. Oktav. 1949. Hln. DM 6.90.

Irmgard Weithase, Kleines Vortragsbuch. 2. Aufl.

219 Seiten. Oktav. 1955. Br. DM 5.50.

Irmgard Weithase, Sprechübungen. 5. Aufl.

152 Seiten. Kleinoktav. 1959. Br. DM 5.80.

HERMANN BÖHLAUS NACHF. / GRAZ—KÖLN